পণ্ডিতপ্রবর অহোবলকৃত

সঙ্গীত পারিজাত

অখণ্ড সংস্করণ

ভাষ্যকার

শ্রীশচীন্দ্রনাথ মিত্র

এম. সি. সরকার অ্যাণ্ড সন্স প্রাইভেট্ লিমিটেড
কলিকাতা-১২

প্রকাশক—
শ্রীসুপ্রিয় সরকার
এম. সি. সরকার অ্যাণ্ড সন্স প্রাঃ লিঃ
১৪, বঙ্কিম চাটুজ্যে স্ট্রীট্, কলিকাতা ১২

প্রচ্ছদপট —
শ্রীমৃণাল চক্রবর্তী

মুদ্রক—
শ্রীকালিপদ নাথ
নাথ ব্রাদার্স প্রিন্টিং ওয়ার্কস্
৬, চালতাবাগান লেন, কলিকাতা-৬

মূল্য—দশ টাকা

ডাঃ বিমল রায়, এম. বি.

বন্ধুবরেষু

এই লেখকের বই—

ভারতীয় সঙ্গীত পরিচিতি

ভজন গীতি-গুচ্ছ

ভজন গীতি-মালিকা

ভজন গীতি-লেখা

ভূমিকা

হিন্দুস্থানী পদ্ধতির সঙ্গীত-রসিকদের নিকট পণ্ডিতপ্রবর অহোবল বিরচিত সঙ্গীত পারিজাত একটি অতি প্রয়োজনীয় সঙ্গীতশাস্ত্র।

সঙ্গীত পারিজাত গ্রন্থটি যে ঠিক কবে লেখা হয়েছিল সে সম্বন্ধে আলোচনার অবকাশ আছে। অহোবল নিজে এ সম্বন্ধে নীরব। ফলে, অনেক গুণীজ্ঞানী অনুমান করেন, পারিজাত লেখা হয়েছিল সপ্তদশ শতাব্দীর অপরার্ধে; যেহেতু, পারিজাতের অনেক কিছু বক্তব্য বিষয়ের সঙ্গে চতুর্দশ শতকের শেষভাগে রচিত লোচন-পণ্ডিত-কৃত রাগ-তরঙ্গিনীর ও ১৬১০ খৃষ্টাব্দে বিরচিত সোমনাথ-কৃত রাগ-বিবোধ গ্রন্থদুটির অনেক কিছু বিষয়বস্তুর সামঞ্জস্য আছে। এ ছাড়া, Oriental Collection (Vol. I) গ্রন্থে দেখা যায় Sir W. Ousley বলেছেন: ১৭২৪ খৃষ্টাব্দে জনৈক বাসুদেবের পুত্র পণ্ডিত দীননাথ কর্তৃক সঙ্গীত পারিজাত ফার্সী ভাষায় অনুবাদিত হয়। এই অনুবাদকার্য সংঘটিত হয়েছিল, সম্ভবতঃ, হিন্দুস্থানের অন্যতম সঙ্গীতজ্ঞ সম্রাট মহম্মদ শাহর নির্দেশে; কারণ, ফার্সী ভাষায় অনুবাদিত যে সঙ্গীত পারিজাতটি আজও রামপুর নবাবের রাজকীয় গ্রন্থাগারে সযত্নে রক্ষিত রয়েছে, তাতে সম্রাট মহম্মদ শাহর খোদ গ্রন্থাধ্যক্ষর শীলমোহর মুদ্রিত রয়েছে দেখা যায়। বলা বাহুল্য, মহম্মদ শাহ সিংহাসন গ্রহণ করেছিলেন ১৭১৯ খৃষ্টাব্দে এবং সঙ্গীত পারিজাত ফার্সী ভাষায় অনুবাদিত হয়েছিল ১৭২৪ খৃষ্টাব্দে।

কিন্তু আমাদের মনে হয়, সঙ্গীত পারিজাতের সম্ভাব্য রচণাকাল নির্ণয় করবার জন্য যতটুকু আলাপ-আলোচনা হওয়া প্রয়োজন, আজও তা হয় নি। কারণ, যে যে বিষয়বস্তুর সামঞ্জস্য লক্ষ্য করে পারিজাতকে রাগ-তরঙ্গিনী ও রাগ-বিবোধের পরবর্তীকালে রচিত গ্রন্থ বলে অনুমান করা হয়েছে, ঠিক সেই সেই কারণেই, পারিজাতকে খৃষ্টীয় চতুর্দশ শতকেরও পূর্ববর্তীকালে রচিত গ্রন্থরূপে যুক্তি দেখানোর অবকাশ আছে। যেমন, পারিজাতকার ভৈরবী রাগ সম্বন্ধে বলছেন, এই রাগে গা-ধা-নি কোমল ব্যবহৃত হয়। অপরপক্ষে, রাগ-তরঙ্গিনী বলছেন, ভৈরবী রাগে কেবলমাত্র কোমল গা-নি ব্যবহৃত হওয়া উচিত; যাঁরা অধিকন্তু হিসাবে কোমল ধা ব্যবহার করেন তাঁরা

ভ্রান্ত। অর্থাৎ, রাগ-বিবর্তনের বিজ্ঞান অনুযায়ী তরঙ্গিনীর আমলের গা-নি কোমলযুক্ত ভৈরবী পারিজাতের আমলে গা-ধা-নি কোমলযুক্ত ভৈরবীতে পরিণত হয়েছিল। এদিক দিয়ে দেখতে গেলে পারিজাত তরঙ্গিনীর পরবর্তীকালে রচিত গ্রন্থ। অপরপক্ষে, আমরা দেখতে পাচ্ছি পারিজাতে কোন নতুন রাগের উল্লেখ নেই; কিন্তু তরঙ্গিনীতে রয়েছে। পারিজাতে দীপক রাগের পরিচয় রয়েছে, কিন্তু রাগ-তরঙ্গিনী বলছেন, এসো পণ্ডিতবর্গ মিলে বিলুপ্ত দীপকের সত্য-স্বরূপ নির্ণয় করবার চেষ্টা করা যাক। অর্থাৎ, দীপক তখন অপ্রচলিত হয়ে গিয়েছিল। সর্বপরি, রাগ-তরঙ্গিনীর প্রাচীনত্ব (?) সম্বন্ধেও অনেক কিছু ইঙ্গিত দেওয়া যেতে পারে। গ্রন্থকার লোচন-কবি নিজে বলছেন, এই গ্রন্থ একাদশ শতাব্দীতে রচিত। অথচ, গ্রন্থের মধ্যে বিদ্যাপতির উল্লেখ বর্তমান। বিদ্যাপতি ছিলেন চতুর্দশ শতাব্দীর শেষ ভাগের কবি। অধিকন্তু, রাগ-তরঙ্গিনীর শেষাংশে এমন অনেক কিছু বিষয়ের আলোচনা আছে যার স্বাভাবিক অস্তিত্ব কিছুতেই সপ্তদশ শতাব্দীর পরবর্তীকালে সম্ভবপর নয়। ফলে, অনেক পণ্ডিত ব্যক্তিই সন্দেহ করেন রাগ-তরঙ্গিনী একটিমাত্র লোচন-কবির দ্বারা রচিত হয় নি, আমাদের পুরাণগুলির মতো, এই রাগ-তরঙ্গিনীর মধ্যেও বিভিন্ন কালের ভিন্ন ভিন্ন সাঙ্গীতিক অভিজ্ঞতা সংযোজিত করা হয়েছে।

রাগ বিবোধ গ্রন্থটি যে ১৬১০ খৃষ্টাব্দে সোমনাথ কর্তৃক রচিত হয়েছিল তাতে সন্দেহের অবকাশমাত্রও নেই। এটি দক্ষিণী সঙ্গীত-পদ্ধতি সংক্রান্ত গ্রন্থ। কিন্তু, পারিজাতকে রাগ-বিবোধের পরবর্তীকালে রচিত গ্রন্থরূপে কেন উল্লেখ করা হয় সে সম্বন্ধে আমরা অনেক চেষ্টা করে আজও যথোচিতভাবে অবহিত হতে পারি নি। পারিজাতেও কিছু দক্ষিণী রাগের আলোচনা আছে। কিন্তু, এই রাগ-নাম-সামঞ্জস্যর ওপর ভিত্তি করে পারিজাতকে রাগ-বিবোধ-এর পরবর্তীকালে রচিত গ্রন্থ হিসাবে মেনে নেওয়াটা আমরা যুক্তিযুক্ত মনে করি না। একথা সর্বজনবিদিত যে, আজকের মতো সেদিনও ভারতবর্ষের বিভিন্ন প্রদেশের মধ্যে সাংস্কৃতিক আদান-প্রদান অব্যাহত ছিল। আজকের মতো সেদিনকার অনেক হিন্দুস্থানী উস্তাদও হিন্দুস্থানী ঢংয়ে কর্ণাটিক রাগ পরিবেশন করে বৈচিত্র্যের সৃষ্টি করতেন এবং অহোবল-এর মতো অনেক হিন্দুস্থানী পদ্ধতির গ্রন্থকারও নিজেদের গ্রন্থের মধ্যে হিন্দুস্থানে প্রচলিত রাগগুলির সঙ্গে সঙ্গে সমসাময়িক কালের উস্তাদগণ কর্তৃক ঐভাবে পরিবেশিত কিছু কর্ণাটিক রাগেরও

পরিচয় লিপিবদ্ধ করে গিয়েছেন। সুতরাং, পারিজাতের রচনাকাল সম্পর্কে স্বর্গত ভাতখণ্ডে প্রমুখ পণ্ডিত ব্যক্তিরা যা মন্তব্য করে গিয়েছেন, তার সঠিকত্ব সম্বন্ধে কিছু আলাপ-আলোচনার অবকাশ আছে বলেই আমরা মনে করি।

অতঃপর, গ্রন্থকার অহোবলের পরিচয়। ইনি যে কোথাকার লোক ছিলেন, সে সম্বন্ধেও মতভেদ আছে। সঙ্গীত রত্নাকর প্রণেতা শার্ঙ্গদেব প্রমুখ প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রজ্ঞরা গ্রন্থারম্ভে নিজেদের বংশপরিচয়, আদি নিবাস প্রভৃতির উল্লেখ করে গিয়েছেন। প্রাচীনকালের প্রচলিত রীতিই ছিল এই রকম। কিন্তু, অহোবল এ সম্বন্ধে একেবারে নীরব। পারিজাত পাঠ করে এইটুকু শুধু জানতে পারা যায় যে, কৃষ্ণ-পণ্ডিত-তনয় পণ্ডিতপ্রবর অহোবল এই গ্রন্থের রচয়িতা। যদি কেউ অনুমান করেন, তিনি উত্তর ভারতেরই অধিবাসী ছিলেন, কারণ, পারিজাতের সঙ্গীতশাস্ত্র উত্তর ভারতীয় হিন্দুস্থানী পদ্ধতিরই বিষয়বস্তু। আবার কেউ অনুমান করেন, সদ্রাগচন্দ্রোদয় প্রণেতা পুণ্ডরীক বিঠঠল কর্ণাটকীর (?—১৫৯৯) মতো অহোবলও আসলে ছিলেন দক্ষিণ ভারতেরই লোক, একাধারে কর্ণাটক ও হিন্দুস্থানী উভয় পদ্ধতির সঙ্গীত-বিজ্ঞান সম্বন্ধেই অভিজ্ঞতা ছিল তাঁর, কিন্তু, গ্রন্থ লিখে গেছেন বিশেষভাবে হিন্দুস্থানী পদ্ধতির সঙ্গীত রসিকদের সুবিধার জন্যই। পারিজাতে বর্ণিত শ্রুতি-বিভাগের বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করে আমাদেরও মনে হয় অহোবল কর্ণাটিক সঙ্গীত-বিজ্ঞানে বিশেষভাবেই অভিজ্ঞ ছিলেন।

সঙ্গীত পারিজাত কবে ও কোথায় সর্বপ্রথম গ্রন্থাকারে আত্মপ্রকাশ করেছিল বলা মুস্কিল। স্বর্গতঃ ব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী (গৌরীপুর) মহাশয় আমাদেরকে বলেছিলেন: তার এক সহযোগীর নিকট দেবনাগরী অক্ষরে মুদ্রিত একখানি অসম্পূর্ণ পারিজাত ছিল। এই অসম্পূর্ণ পুস্তকটির কোন টাইটেল পেজ ছিল না। অর্থাৎ কে, কবে, কোথায় গ্রন্থটি প্রকাশ করেছিলেন তা জানবার কোন উপায় ছিল না এবং সহযোগী সেটা কিনেছিলেন কোলকাতার ফুটপাথের হকারের নিকট থেকে। এর পরই বোধহয় উল্লেখযোগ্য স্বর্গতঃ কালীবর বেদান্তবাগীশ ও সারদাপ্রসাদ ঘোষ কর্তৃক সম্পাদিত একখানি পারিজাত। এই গ্রন্থের সম্পাদনা-কাল ১৮৭৯ খৃষ্টাব্দ এবং এর ভূমিকা লিখিত হয়েছিল ইংরাজী ভাষায়। অতঃপর ১৮৮৫ খৃষ্টাব্দে স্বর্গতঃ জীবানন্দ বিদ্যাসাগর কর্তৃক সরস্বতী প্রেস থেকে একটি পারিজাত প্রকাশিত হয়। এর পর ১৮৯৭ খৃষ্টাব্দে (১৮১৯ শকাব্দ) পুণা থেকে প্রকাশিত

হয় একখানি পারিজাত। এর পর, অর্থাৎ ১৮৯৭ খৃষ্টাব্দ থেকে ১৯১২ খৃষ্টাব্দের মধ্যে কোন সময়, জ্যোতিষ-তন্ত্রাদি শাস্ত্রগ্রন্থ প্রণেতা, ঢাকা জেলার বুতুনী গ্রাম নিবাসী স্বর্গতঃ রসিকমোহন চট্টোপাধ্যায় 'অরুণোদয়' নামক একটি মাসিক পত্রিকায় পারিজাতের ৪৯৭টি সূত্র বাঙলা হরফের সংস্কৃত ভাষায় প্রকাশ করেন এবং উক্ত সূত্রগুলিকে পৃথক পুস্তিকাকারেও প্রচার করেন 'শিব-তন্ত্র' নামক পুস্তিকার সংযোজিত অংশরূপে। এই আমলেই, অর্থাৎ ১৯১২ খৃষ্টাব্দে পুণার স্বর্গতঃ ভালচন্দ্র সীতারাম সুকথনকার এম. এ, কর্তৃক নির্ণয় সাগর প্রেস থেকে একখানি পারিজাত মহারাষ্ট্রীয় ভাষার অনুবাদসহ প্রকাশিত হয়। অতঃপর আমরা দেখতে পাই, হাথরাস এর সঙ্গীত কার্যালয় কর্তৃক প্রকাশিত হিন্দী অনুবাদসহ একখানি ৫০০ সূত্র সমন্বিত পারিজাত। হিন্দী গ্রন্থটি প্রকাশিত হয় ১৯৪৯ খৃষ্টাব্দে এবং অনুবাদকের নাম হচ্ছে সঙ্গীত কলাকোবিদ পণ্ডিত কলিন্দজী। কিন্তু, বাঙলা-ভাষাভাষীদের সুবিধার জন্য আজও পর্যন্ত পারিজাতের কোন বঙ্গানুবাদ তথা টীকা-ভাষ্য গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হয় নি।

সঙ্গীত পারিজাতের বঙ্গানুবাদ গ্রন্থাকারে প্রকাশিত না হলেও পত্রিকায় প্রকাশিত হয়েছিল। ১৩৪৩ বঙ্গাব্দের বৈশাখ থেকে ১৩৪৫ বঙ্গাব্দের জ্যৈষ্ঠ পর্যন্ত সঙ্গীত বিজ্ঞান প্রবেশিকা পত্রিকায় স্বর্গতঃ ব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী (গৌরীপুর) কর্তৃক পারিজাতের প্রথম কাণ্ডটি বাঙলা ভাষায় অনুবাদিত হয়ে প্রকাশিত হয়েছিল। এই অনুবাদ কার্যে চৌধুরী মহাশয়কে সহায়তা করেছিলেন কয়েকজন সঙ্গীত-অজ্ঞ সংস্কৃতজ্ঞ পণ্ডিত। কিন্তু, শেষ পর্যন্ত এই অনুবাদ কার্যটিকে রায়চৌধুরী মহাশয় গ্রন্থাকারে প্রকাশ করা অনুচিত বিবেচনা করেছিলেন—বিশেষ বিবেচনা করেই।

এ ছাড়াও, পারিজাতের বিষয়বস্তু সম্পর্কে কিছু ভাল-মন্দ প্রবন্ধও আমরা পাঠ করবার সুযোগ পেয়েছি বিভিন্ন সাহিত্য ও সঙ্গীত বিষয়ক পত্র-পত্রিকার কল্যাণে। কিন্তু, পারিজাতের বঙ্গানুবাদের সঙ্গে সঙ্গে তার যথোচিত টিকা-ভাষ্য করবার প্রচেষ্টা এবং সেই প্রচেষ্টাকে গ্রন্থাকারে প্রকাশ করবার বিড়ম্বনা ইতিপূর্বে আর কেউ ভোগ করেছেন কিনা, আজও পর্যন্ত তা জানতে পারি নি।

পারিজাত-পাঠক লক্ষ্য করবেন, অহোবল তাঁর পূর্ববর্তী সঙ্গীত-রত্নাকর প্রভৃতি শাস্ত্রগ্রন্থাদির অভিমত প্রামাণ্যরূপে গ্রহণ করেও, বিকৃত-স্বর, শ্রুতি, মেল প্রভৃতি সম্বন্ধে এমন কিছু অভিনব ইঙ্গিত দিয়ে গিয়েছেন যার স্বরূপ জানা

আধুনিক যুগের সঙ্গীত অনুসন্ধিৎসুদের পক্ষে একান্তভাবেই প্রয়োজন। এই অভিনবত্ব সম্বন্ধে আমরা যথাস্থানেই আলোচনা করবার চেষ্টা করেছি। কিন্তু, আলোচ্য প্রসঙ্গে এ কথাও উল্লেখযোগ্য যে, পারিজাত পাঠ করবার সময় অনেকের নিকটেই, কয়েকটি সূত্রের বক্তব্য বিষয় সম্পর্কে কিছু সংশয় উপস্থিত হবে। এই সংশয়গুলির নিরসনের কোন ইঙ্গিত বা নির্দেশ কোথাও না থাকার জন্য—অন্ততঃ যে কয়খানি মুদ্রিত গ্রন্থ আমাদের সংগ্রহে আছে তার মধ্যে না থাকায়, আমরা এখানে সেই সংশয়গুলি সম্পর্কে কথঞ্চিৎ আলোচনার সুযোগ গ্রহণ করা কর্তব্য মনে করছি। যথা—

১৪ পৃষ্ঠার ৭০ সংখ্যক সূত্রে আমরা পাচ্ছি "তদা তীব্রতমাখ্যাঞ্চ" ইত্যাদি। কিন্তু এটি হওয়া উচিত "তদাতিতীব্রতমাখ্যাঞ্চ" ইত্যাদি। কারণ, তীব্রতম গা সম্পর্কে যথাস্থানে যথাযথ ব্যাখ্যাই দেওয়া হয়েছে।

৩০ পৃষ্ঠার ১০৮ সংখ্যক সূত্রে বিকৃত স্বর-মূর্চ্ছনা ষাড়ব ও ঔড়ুব হয় বলে লেখা আছে। কিন্তু, প্রকৃতপক্ষে এই স্বর-মূর্চ্ছনা সম্পূর্ণ, ষাড়ব ও ঔড়ুব এই তিন প্রকারেরই হতে পারে।

৩৯ পৃষ্ঠায় ১১৯ সংখ্যক সূত্রে অহোবল বিকৃত মূর্চ্ছনার বিভিন্ন সংখ্যা দিয়েছেন। এই সংখ্যা বার করবার সময় তিনি কোথাও কোথাও ৪-রে ও ৪-গা, ৪-ধা ও ৪-নি ইত্যাদি গ্রহণ করেছেন। কিন্তু, প্রকৃতপক্ষে ৪-টি বিকৃত গা গ্রহণ করলে ৪-টি বিকৃত রে-কে গ্রহণ করা সম্ভবপর নয়, কারণ, যার নাম তীব্রতর রে তারই অপর নাম শুদ্ধ গা এবং তাকে গ্রহণ করলে পূর্ব-গা-কে বাদ দেওয়া চলে না যেহেতু যার নাম পূর্ব-গা তারই অপর নাম শুদ্ধ রে। তা ছাড়া তীব্র-রে ও কোমল-গা-ও স্বর হিসাবে অভিন্ন। সুতরাং এদের একত্র ব্যবহার কিছুতেই সম্ভবপর নয়। অপরপক্ষে, ধা ও নি-র ক্ষেত্রেও ব্যাপারটা একই রকমের।

৩৯ পৃষ্ঠার ১২০ সংখ্যক সূত্রে অহোবল "পূর্ব-কৌমলৌ" শব্দটি ব্যবহার করেছেন।—আমরা জানি, তীব্র রে ও তীব্র-ধা যথাক্রমে কোমল-গা ও কোমল-নি থেকে অভিন্ন, কিন্তু, পূর্ব-গা ও পূর্ব-নি তো এদের থেকে ভিন্ন। তাহলে, রে-ধা তীব্র ব্যবহৃত হলে পূর্ব-গা-নি ব্যবহার করা যাবে না কেন?—মনে হয় আলোচ্য সূত্রটি মূলে এ রকম ছিল না; পরবর্তী কালের কোন নকল নবিশের অসাবধানতায় বিকৃত হয়ে গিয়েছে!

৯০-৯৪ পৃষ্ঠায় ২৮০-২৮৫ সূত্রগুলির মাধ্যমে অহোবল ধ্রুব, মঠ প্রভৃতি তালের বর্ণনা দিয়েছেন। আমরা ঐ তালগুলি সম্বন্ধে, সাধারণভাবে, সঙ্গীত-রত্নাকরের মতেরই উল্লেখ করেছি। কিন্তু, অহোবলের গ্রন্থরচনার কাল-কে বিচার করলে দেখতে পাবো—ঐ আমলে ধ্রুবতাল ছিল ১৪ মাত্রার, মঠতাল ছিল ১০ মাত্রার, ত্রিপুট তাল ছিল ৭ মাত্রার, রূপক-তাল ছিল ৬ মাত্রার, ঝম্পতাল ছিল ৯ মাত্রার, অড্ডতাল ছিল ১১ অথবা ১৪ মাত্রার এবং আদিতাল ছিল ৪ মাত্রার।—অহোবলের ছন্দ-অলঙ্কার সম্পর্কিত বর্ণনা পড়লে মনে হয়, তিনি তাঁর আমলের মাত্রা-হিসাবই গ্রহণ করেছেন,—পূর্ববর্তী কালের নয়।

বলা বাহুল্য, আমাদের পূর্বেও একাধিক ব্যক্তি পারিজাত অনুবাদ করেছেন, কিন্তু লক্ষ্য করবার বিষয় এই যে, পারিজাতের সব চাইতে প্রয়োজনীয় তথ্যটির প্রতি কেউ-ই প্রায় সচেতন থাকতে পারেন নি। অর্থাৎ, পারিজাতের গ্রাম মূর্চ্ছনা ও রাগ-মূর্চ্ছনার মূলগত পার্থক্য সম্বন্ধে তারা কেউ বা নীরব থেকেছেন কেউ বা বে-ঠিক তথ্য পরিবেশন করে গিয়েছেন। পারিজাতের মেলাধর রাগটির স্বর-ব্যবস্থা সম্পর্কে স্বর্গত ভাতখণ্ডেজী যা বলে গেছেন—গ্রাম মূর্চ্ছনার মর্যাদা রক্ষা করে, অমন বক্তব্য যে তিনি কোন যুক্তিতে পরিবেশন করতে পারলেন আমরা তা বুঝতে পারি না। এ সম্বন্ধে আমরা যথাস্থানেই আলোচনা করেছি। অপরপক্ষে, পারিজাতের শুদ্ধ ঠাটকে বর্তমানের বেলাবলের অনুরূপ কল্পনা করেও অনেকে পাণ্ডিত্য প্রকাশ করেছেন। হাথরাসের কলাকোবিদ পণ্ডিত কলিন্দজী তাদের অন্যতম। শুনেছি, এই ধরণের অনুবাদিত পারিজাত অনেক সরকারী সাহায্যপ্রাপ্ত সুখ্যাত সঙ্গীত মহাবিদ্যালয়ের অবশ্যপাঠ্য গ্রন্থরূপে মনোনীত হয়েছে।

এতাবৎ কালের মধ্যে আমরা যতগুলি পারিজাতের সন্ধান পেয়েছি তার সবগুলিই অহোবলের রচিত নয়। মনে হয়, সঙ্গীত পারিজাত নামক গ্রন্থটির খ্যাতি এক সময় এমনই বিস্তারলাভ করেছিল যে অনেকেই স্বরচিত গ্রন্থের নামকরণ করেছিলেন, 'সঙ্গীত পারিজাত'। এমন কি জনৈক দক্ষিণী সঙ্গীতবেত্তাও সঙ্গীত পারিজাত নাম দিয়ে দক্ষিণী সঙ্গীত-পদ্ধতি সম্পর্কিত পুস্তক রচনা করে গিয়েছেন। অপরপক্ষে, অহোবল বিরচিত সঙ্গীত

পারিজাত-রূপে যে গ্রন্থটির সঙ্গে আমরা পরিচিত, তারও শেষাংশের কতগুলি সূত্র অহোবল-রচিত আর কতগুলি সূত্র প্রক্ষিপ্ত, সে সম্বন্ধে বিশদ আলোচনার অবকাশ আছে। এতাবৎকালের মধ্যে আমরা যতগুলি অহোবল-রচিত পারিজাতের সন্ধান পেয়েছি তার ৪৯৭ সূত্র পর্যন্ত অভিন্ন লেখকেরই রচনা—নিঃসন্দেহ। কিন্তু এর পরবর্তী কয়েকটি সূত্রের মৌলিকতা সম্পর্কে কেউ যদি প্রশ্ন তোলেন, আমরা বোধহয় যথাযথ প্রমাণ দাখিল করে আত্মপক্ষ সমর্থন করতে পারবো না। বলা বাহুল্য, আলোচ্য গ্রন্থের টিকা-ভাষ্য করবার সময় আমরা অসম্পূর্ণ ও প্রক্ষিপ্ত দোষে দুষ্ট সূত্রগুলি সম্পর্কে যথাস্থানে যথাযথ ভাবেই আলোচনা করবার চেষ্টা করেছি।

পূর্বেই বলেছি, হাথরাস সঙ্গীত কার্যালয় কর্তৃক প্রকাশিত পারিজাতের অনুবাদক কলাকোবিদ্ কলিন্দজী পারিজাতের শুদ্ধ ঠাট্‌কে বর্তমানের বেলাবল ঠাটের অনুরূপ কল্পনা করে গ্রন্থ রচনা করেছেন। এই গ্রন্থটির মধ্যে দেখা যায় মোট ৫০০-টি সূত্র স্থান পেয়েছে এবং রাগাধ্যায়ের মধ্যে এমন তিনটি সূত্রকে সংযোজিত করা হয়েছে যার পূর্বাপর পরিচিতি বিশ্লেষণ করে জানতে পারা যায় আলোচ্য সূত্র তিনটি এমনই একজন পণ্ডিতের রচনা যিনি—কলাকোবিদ কলিন্দজীর মতোই জানতেন না পারিজাতের শুদ্ধ ঠাট্ ছিল কাফি—একালের বেলাবল নয়। পরন্তু, আলোচ্য সূত্র তিনটিকে প্রামাণ্যরূপে দাখিল করবার অজুহাতে উক্ত সূত্র-রচয়িতা অহোবলের মূল সূত্রটিকে (সূত্রসংখ্যা ৪৮৮, যার ব্যতিক্রম হাথরাস-প্রকাশিত পারিজাত ছাড়া আর কোথাও দেখা যায় নি) পর্যন্ত বিকৃত করে ছেড়ে দিয়েছেন। সাধারণভাবে পারিজাত আলোচনা করে আমরা দেখতে পাই, রাগাধ্যায়ের মধ্যে অহোবল সাকুল্যে ১২২-টি রাগের পরিচয় দিয়েছেন। কিন্তু, হাথরাসের পারিজাতে দেখা যাচ্ছে, যথাক্রমে, ৪৮৮, ৪৮৯ ও ৪৯০ সূত্রের অন্তর্গত হয়ে শুদ্ধ কৈশিক, তৈলঙ্গ ও ভীমপলাসিকা নামক অতিরিক্ত তিনটি রাগ স্থান পেয়েছে এবং রাগের সংখ্যা ১২২-এর স্থানে ১২৫-টি হয়ে যাওয়ার ফলে ৪৯৭ সংখ্যক সূত্রটিও পরিণত হয়েছে ৫০০-এ। আমাদের সংগৃহীত পারিজাতগুলির ৪৮৮ সূত্রে দেখা যায়—

অনেনৈব প্রকারেণ রাগা অপামিতা মতাঃ।
দ্বাবিংশত্যা শতং তে চ প্রোক্তা লোকসুখায় চ ॥

কিন্তু, হাথরাসের পারিজাতের (৪৮৮+৩=) ৪৯১ সূত্রে দেখা যাচ্ছে "দ্বাবিংশত্যা শতং তে চ"-এর স্থলে "শতঞ্চ পঞ্চবিংশত্যা" উল্লিখিত হয়েছে। বলা বাহুল্য, এই অতিরিক্ত সূত্র তিনটিকে আমরা যথাস্থানে তারকা-চিহ্নিত করেই পত্রস্থ করেছি।

পুণা থেকে মুদ্রিত পারিজাতখানি প্রকাশ করেছিলেন রাওজী শ্রীধর গোন্দলেকর, এম. এ., এল. এল. বি., মহাশয়। এঁর প্রকাশিত পারিজাতখানি দু'টি কাণ্ডে বিভক্ত। প্রথম কাণ্ডটি সমাপ্ত হয়েছে গায়কের দোষ-গুণ বিচার-বিশ্লেষণ করে এবং দ্বিতীয় কাণ্ডটির বিষয়বস্তু হচ্ছে বাদ্যাধ্যায় ও তালাধ্যায়। কিন্তু, দ্বিতীয় কাণ্ডটিকে অনেক পণ্ডিত ব্যক্তি প্রামাণ্যরূপে গ্রাহ্য করতে অনিচ্ছুক। কেউ কেউ স্পষ্টই বলেছেন, এই দ্বিতীয় কাণ্ডটি আদৌ অহোবলের রচনা নয়। সুতরাং আমরাও এই দ্বিতীয় কাণ্ডটির ওপর কোন রকম গুরুত্ব আরোপ না করে, প্রথম কাণ্ডর অন্তর্গত সূত্রগুলিকেই ৬৩১-টি সূত্রের মাধ্যমে পত্রস্থ করে টিকা-ভাষ্য করেছি। কিন্তু, আলোচ্য প্রসঙ্গে এ কথা বিশেষভাবেই উল্লেখযোগ্য যে পণ্ডিতপ্রবর অহোবল অবিশ্যই তাঁর সঙ্গীত পারিজাতের মধ্যে বাদ্যাধ্যায়, তালাধ্যায় ও নৃত্যাধ্যায় সম্পর্কে আলাপ-আলোচনা পত্রস্থ করে গিয়েছিলেন, কারণ, সেকালের গ্রন্থ-রচনার রীতিও ছিল ওই প্রকার। কিন্তু, পুণা থেকে প্রকাশিত দ্বিতীয় কাণ্ডটির ভাব, ভাষা ও বিষয়বস্তুর পরিবেশন-পদ্ধতি লক্ষ্য করে সন্দেহ জাগে—এই দ্বিতীয় কাণ্ডর রচয়িতা অহোবল নন।

বলা বাহুল্য, সীমাবদ্ধ জ্ঞান নিয়েই আমরা পারিজাতের টীকা-ভাষ্য করবার চেষ্টা করেছি। এ কাজে প্রবৃত্ত হয়েছিলাম আজ থেকে প্রায় ২২।২৩ বৎসর পূর্বে স্বর্গত ব্রজেন্দ্রকিশোর রায়চৌধুরী (গৌরীপুর) মহাশয়ের আগ্রহে। স্বর্গত রায়চৌধুরী মহাশয় ছিলেন আমাদের অন্যতম সঙ্গীতগুরু, পারিজাত সম্পর্কে একটা অদ্ভুত রকমের দুর্বলতা ছিল তাঁর মনে; এবং বস্তুতঃ সেই কারণেই আমরা তাঁর ইচ্ছার অমর্যাদা করতে পারি নি, নাহলে, আজকের দিনে এ হেন গ্রন্থ নিয়ে পরিশ্রম করার একমাত্র পরিণাম যে পণ্ডশ্রম মাত্র সে কথা আমরা ভাল করেই জানতাম।

বিগত বিশ বৎসরের মধ্যে পারিজাতের এই বাঙ্গলা-ভাষ্য বিভিন্ন পত্র-পত্রিকায় প্রকাশিত হয়েছে পৃথক পৃথক প্রবন্ধাকারে। এর মধ্যে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য

সুরছন্দা পত্রিকাটি। এই পত্রিকায় গত ১৯৫৫ সালের মার্চ মাস থেকে ১৯৬৪ সালের ফেব্রুয়ারী মাস পর্যন্ত পারিজাতের কিছু অংশ ধারাবাহিকভাবে প্রকাশিত হয়েছিল। বলা বাহুল্য, পারিজাত প্রকাশনার ব্যাপারে আমাদেরকে এমন সব অবাঞ্ছিত পরিস্থিতির সম্মুখীন হতে হয়েছে যার ফলে আমরা একাধিকার চেষ্টা করেছি এই পণ্ডশ্রম থেকে নিরস্ত হতে। ইতিমধ্যে আচার্য ব্রজেন্দ্রকিশোর দেহত্যাগ করেছিলেন—১৯৫৭ সালের ২৯শে নভেম্বর তারিখে; কিন্তু, অবিচ্ছেদ্য সম্পর্কে ঘনিষ্ঠ হয়ে পড়েছিলেন—এ দেশের অন্যতম সঙ্গীতশাস্ত্রজ্ঞ কলাকোবিদ্ ডাক্তার বিমল রায় এম. বি.। সত্যি কথা বলতে কি, ডাক্তার বিমল রায়ের মতো বন্ধুর সঙ্গে যদি আমরা ঘনিষ্ঠ না হতাম,—ক্রমাগত তাড়না করে তিনি যদি আমাদেরকে উদ্‌ব্যস্ত না করে তুলতেন, তাহলে সঙ্গীত পারিজাতের আলোচ্য সংস্করণটি প্রকাশ করবার কল্পনা বহুকাল পূর্বেই ত্যাগ করতাম।

পারিজাতের আলোচ্য সংস্করণটিকে গ্রন্থাকারে প্রকাশ করবার 'সংস্করণ-সত্ত্ব' প্রথম গ্রহণ করেছিলেন 'পুস্তক প্রকাশক'—১৯৫৬ সালে। ব্যবস্থা ছিল, তিন মাসের মধ্যে আলোচ্য সংস্করণটিকে তাঁরা দু'টি খণ্ডে বিভক্ত করে প্রকাশ করবেন। কিন্তু, নিগূঢ় কারণে তাঁরা আলোচ্য সংস্করণের প্রথম খণ্ড প্রকাশ করেন ১ থেকে ৩৭০ পর্যন্ত সূত্র গ্রথিত করে; কিন্তু পরবর্তী তিন মাসের মধ্যে তাঁরা গ্রন্থের দ্বিতীয় খণ্ড প্রকাশ করতে পারেন নি। ফলে, প্রথম খণ্ডের বিক্রয় বন্ধ করে দিয়ে আমরা তাঁদের সঙ্গে সম্পর্কচ্ছেদ করতে বাধ্য হই।

এবার পারিজাতের অখণ্ড সংস্করণ প্রকাশনার দায়িত্ব গ্রহণ করেছেন বাঙ্গালাদেশের প্রাচীনতম পুস্তক ব্যবসায়ীদের অন্যতম, এম. সি. সরকার এণ্ড সন্স। গ্রন্থটির মুদ্রণকার্য যাতে সুষ্ঠুভাবে নিষ্পন্ন হয় তার জন্য আমাদের তরফে আন্তরিকতার অভাব ছিল না; কিন্তু, শেষ পর্যন্ত দেখা গেল বেশ কিছু ভুল-ভ্রান্তি রয়ে গিয়েছে। আমাদের বিশ্বাস, যাঁদের জন্য এই গ্রন্থ, অকিঞ্চিৎকর ভাষার ভুলের জন্য তাঁদের কোন অসুবিধা হবে না। তবুও, আমরা একটি শুদ্ধিপত্র দেওয়া কর্তব্য বিবেচনা করলাম গ্রন্থের শেষে।

পরিশেষে আবার বলি, সীমিত জ্ঞান-বুদ্ধি নিয়েই আমরা আলোচ্য গ্রন্থটির টীকা-ভাষ্য করেছি। এই গ্রন্থ পাঠ করে যদি কেউ উপকৃত হ'ন তাহলে পরিশ্রম করা সার্থক হয়েছে বিবেচনা করবো। এবং বলাই বাহুল্য যাঁদের অকুণ্ঠ সহোযোগিতার ফলে আলোচ্য অখণ্ড সংস্করণটি গ্রন্থাকারে আত্মপ্রকাশ করতে পারল তাঁদের উদ্দেশে ধন্যবাদ বা কৃতজ্ঞতা জ্ঞাপন করতে সঙ্কোচবোধ করছি। অলমিতি—

১১৪।১, হাজরা রোড
কলিকাতা-২৬
২৮শে নভেম্বর ১৯৬৫

শ্রীশচীন্দ্রনাথ মিত্র

সূচীপত্র

ছন্দোময়ং গরুত্মন্তমারূঢ়ং সত্যয়া সহ।
স্তূয়মানং দিবৌকোভিঃ পারিজাতহরিং ভজে॥ ১

যিনি গরুড়ারোহী ও (গায়ত্রী-আদি সপ্তছন্দ স্বরূপ) শাশ্বত সত্যের সঙ্গে ছন্দোময় বা অভিন্ন; যিনি দেবকুল কর্ত্তৃক নিয়ত পূজিত; পারিজাত-হরণকারী সেই শ্রীহরিকে আমিও ভজনা করছি!

টিপ্পনী: শ্রীহরি যেমন স্বর্গের পারিজাত মর্ত্ত্যে এনেছিলেন মানুষের কল্যাণের জন্য, তেমনি, অহোবলও সাধারণের অবগতির জন্যই এই সঙ্গীত-কলা-বিজ্ঞান গ্রন্থাকারে পরিবেশন করছেন। ১

সঙ্গীতপারিজাতোঽয়ং সর্ব্বকামপ্রদো নৃণাম্।
অহোবলেন বিদুষা ক্রিয়তে সর্ব্বসিদ্ধয়ে॥ ২

জনসাধারণকে (ধর্ম্ম-অর্থ-কাম-মোক্ষ স্বরূপ) সর্ব্বসিদ্ধি লাভের পন্থা নির্দ্দেশের জন্যই পণ্ডিতবর অহোবল এই সর্ব্বকল্যাণপ্রদ সঙ্গীত-পারিজাত রচনা করছেন। ২

সঙ্গীতং বৈদিকৈর্ব্বাক্যৈর্ব্বোধিতং ব্রাহ্মণাঃ সদা।
কৃত্বৈহিকং তথা মোক্ষং প্রাপ্নুবন্তি ত্বরান্বিতাঃ॥ ৩

বৈদিক শাস্ত্র-গ্রন্থাদির মধ্যে এই সঙ্গীত-বিদ্যা সম্বন্ধে অনেক কিছু বিধি-নির্দ্দেশ আছে বলেই, ব্রাহ্মণগণ এই বেদ-বর্ণিত সঙ্গীত অনুশীলন ক'রে অচিরেই মোক্ষ লাভ ক'রে থাকেন! ৩

অগ্নিহোত্রং যথা কার্য্যং গানকার্য্যং তথৈব হি।
বেদোক্তত্বাৎ স্মৃতিপ্রোক্তকর্ত্তব্যত্বান্মনীষিভিঃ॥ ৪

বেদ-এ যেমন নিত্য অগ্নিহোত্র যজ্ঞ করবার বিধান আছে, তেমনি, (সঙ্গীত রসিক) মনীষিদেরও কর্ত্তব্য নিয়মিতভাবে সঙ্গীত-অনুশীলন করা। কারণ, সঙ্গীত ও শ্রুতি-স্মৃতির বিধানে নিত্যকৃত্য! ৪

বিষ্ণুনামানি পুণ্যানি সুস্বরৈরন্বিতানি চেৎ।
ভবন্তি সামতুল্যানি কীর্ত্তিতানি মনীষিভিঃ ॥ ৫

মনীষিগণ বলেনঃ সুমার্জ্জিত কণ্ঠে সুপবিত্র বিষ্ণু নাম গীত হলে, সে গান সামগানেরই সমতুল্য হয়। ৫

স্বাশ্রয়া মোহিনী মায়া যা ত্বয়া সংবৃতাশ্চ যে।
ব্রহ্মবিষ্ণুমহেশাঃ স্যুঃ সঙ্গীতোত্থ-সুখস্পৃহাঃ ॥ ৬

এমন কি, যাঁরা পরার্থে মোহিনী মায়ার সৃষ্ট করেছিলেন, সেই ব্রহ্মা, বিষ্ণু, মহেশ্বরও সঙ্গীত-রস উপভোগ করবার বাসনায়, নিজেদেরই সৃষ্ট মোহিনী মায়ার আশ্রিত হয়ে পড়েন। ৬

ঐহিকামুষ্মিকে ত্যক্ত্বা দেবর্ষির্নারদঃ সদা।
ব্রহ্মানন্দোঽপি বীণায়াং বাদনে নিয়তোঽভবৎ ॥ ৭

দেবর্ষি নারদও যাবতীয় ঐহিক-পারলৌকিক ক্রিয়া-কর্ম্মে অবিচলিত থেকেও, সর্ব্বদা ব্রহ্মানন্দে বীণা বাজিয়ে থাকেন। ৭

দৈত্যসংহারিণী দুর্গা সঙ্গীতেঽভিরতা সদা
মতঙ্গকশ্যপাবাস্তাং সঙ্গীতাভিরুচী মুনী। ৮

দৈত্যকুল-নির্ম্মূলকারিণী দুর্গাও সর্ব্বদা সঙ্গীত উপভোগে উন্মুখ। মতঙ্গ, কশ্যপ প্রমুখ মুনী-ঋষিরাও সাঙ্গীতিক রুচি সম্পন্ন ছিলেন। ৮

কর্ত্তা সঙ্গীতশাস্ত্রস্য হনূমাংশ্চ মহাকপিঃ।
শার্দ্দূলকোহলাবেতৌ সঙ্গীতগ্রন্থকারিণৌ ॥ ৯

মহাকপি হনুমানও প্রণয়ন করেছিল সঙ্গীতশাস্ত্র। শার্দ্দূল ও কোহল নামক মুনিদ্বয়ও সঙ্গীত গ্রন্থাদি রচনা করেছিলেন। ৯

কম্বলাশ্বতরৌ বায়ুর্হাহা হূহূশ্চ রাবণঃ।
রম্ভা বাণসুতা চোষা ফাল্গুনঃ ফণিনাং পতিঃ ॥ ১০

ইত্যেতেঽন্যেঽপি সঙ্গীতশাস্ত্র ব্যাখ্যানকারিণঃ।
সঙ্গীতপারিজাতাখ্যমহং কুর্ব্বেঽনুসৃত্য তান্॥ ১১

কম্বল, অশ্বতর নামক ভুজঙ্গ নাগ, বায়ু, হাহা, হুহু, রাবণ, বান্‌রাজ-দুহিতা উষা, অর্জ্জুন, নাগরাজ অনন্ত প্রমুখ সঙ্গীতজ্ঞগণ ছাড়াও আরও অসংখ্য জ্ঞানী-গুণী সঙ্গীত শাস্ত্রের বিশ্লেষণ ক'রে গিয়েছেন এবং আমিও (অহোবল) সেই সব মহাজনদের পন্থানুসরণ করেই এই সঙ্গীত পারিজাত রচনা করছি। ১০-১১

দোলায়াং শায়িতো বালো রুদন্নাস্তে যদা ক্বচিৎ।
তদা গীতামৃতং পীত্বা হর্ষোৎকর্ষং প্রপদ্যতে॥ ১২

দোলায় শায়িত শিশু যখন ক্ষুধার তাড়নায় কাঁদতে আরম্ভ করে, তখন তাকে স্তন দুগ্ধের পরিবর্ত্তে সঙ্গীতামৃত পান করালেও, সে ক্ষুধা ভুলে আনন্দ প্রকাশ করে। ১২

মৃগঃ সোঽপি তৃণাহারো বিচরন্নটবীং সদা।
লুব্ধকাদপি সঙ্গীতং শ্রুত্বা প্রাণান্‌প্রযচ্ছতি॥ ১৩

তৃণভোজী বনচারী হরিণও শিকারীর সঙ্গীত-জালে প্রলুব্ধ হয়ে অবলীলাক্রমে প্রাণদান করে। ১৩

ক্রুদ্ধো বিষংবমন্‌সর্পঃ ফণামান্দোলয়ন্‌মুহুঃ।
গানং জাঙ্গলীকাচ্ছ্রুত্বা হর্ষোৎকর্ষং প্রপদ্যতে॥ ১৪

ক্রুদ্ধ সর্প, বিষোদ্‌গারের সন্ধিক্ষণে উদ্যত-ফণা হয়েও, দংশনের পরিবর্ত্তে আনন্দ উপভোগ করে ফণা নাচিয়ে নাচিয়ে—যদি সাপুড়ে বা জংলী শিকারীদের সঙ্গীত শুনতে পায়। ১৪

দেবস্য মানবো গানং বাদ্যং নৃত্যমতন্দ্রিতঃ।
কুর্য্যাদ্বিষ্ণোঃ প্রসাদার্থমিতি শাস্ত্রে প্রকীর্ত্তিতম্॥ ১৫

আমাদের শাস্ত্রেরও বিধান এই যে, শ্রীবিষ্ণুর কৃপালাভের জন্য মানবজাতি আলস্য ত্যাগ ক'রে নৃত্য-গীত ও বাদ্য অনুশীলন করবে। ১৫

নাঽহং বসামি বৈকুণ্ঠে যোগিনাং হৃদয়ে ন চ।
মদ্ভক্তা যত্র গায়ন্তি তত্র তিষ্ঠামি নারদ ॥ ১৬

ভগবান নিজেই বলছেন—হে নারদ, আমার বসবাস বৈকুণ্ঠেও নয়, যোগী-ঋষিদের মনের গহনেও নয়; আমি থাকি শুধু সেইখানেই, যেখানে আমার ভক্তগণ নাম-গান ক'রে থাকেন! ১৬

গায়ন্ সুভদ্রাণি রথাঙ্গ পাণের্জন্মানি কর্ম্মাণি চ যানি লোকে।
গীতানি নামানি তদর্থিকানি গায়ন্বিলজ্জো বিচরেদসঙ্গঃ ॥ ১৭

চক্রপাণি ভগবানের কল্যাণ-প্রসূ জন্ম ও কর্ম্মাদি কীর্ত্তন ক'রে, সমাজবদ্ধ মানুষ যে সব গান গেয়ে থাকেন, সেই সব গানের তাৎপর্য্য উপলব্ধি করতে পারলে, নিঃসঙ্গ অসামাজিক মানুষও লজ্জা সঙ্কোচ ত্যাগ ক'রে সমাজের মধ্যে বিচরণ করতে পারবে। ১৭

বীণাবাদনতত্ত্বজ্ঞঃ শ্রুতিজাতি-বিশারদঃ।
তালজ্ঞশ্চাপ্রয়াসেন মোক্ষমার্গং নিযচ্ছতি ॥ ১৮

যাঁরা বীণা বাদনের তত্ত্ব জানেন ও সঙ্গীতের শ্রুতি, জাতি, তাল-লয় সম্বন্ধে অভিজ্ঞ, তাঁরা অনায়াসেই মোক্ষ লাভ ক'রে থাকেন! ১৮

বেদে তথৈব সংপ্রোক্তং গায়েতাং ব্রাহ্মণাবিতি।
ক্বণয়ন্তাবুভৌ বীণামশ্বমেধেঽতিসুস্বরম্ ॥ ১৯

বেদেও বিধান আছে, অশ্বমেধ যজ্ঞ সম্পাদন করবার সময়ে দুজন ব্রাহ্মণ বীণা বাজিয়ে সুস্বরে গান গাইবে! ১৯

টিপ্পনী: এই বৈদিক বিধানের বিশদ বিবরণ, বিবিধ ব্রাহ্মণ ও পুরাণে বর্ণিত আছে।

গীতবাদিত্রনৃত্যানাং ত্রয়ং সঙ্গীতমুচ্যতে।
গানস্যাঽত্র প্রধানত্বাৎ তৎ সঙ্গীতমিতীরিতম্ ॥ ২০

গীত, বাদ্য ও নৃত্য, এই তিনটির সম্মিলিত পরিবেশনকেই সঙ্গীত বলে। এর মধ্যে প্রধান হ'চ্ছে কণ্ঠ-সঙ্গীত। তাই, অনেকে কণ্ঠ-সঙ্গীতকেও সঙ্গীত বলে থাকেন। ২০

মার্গদেশীয়ভেদেন দ্বেধা সঙ্গীতমুচ্যতে।
দ্বেধা মার্গাখ্যসঙ্গীতং ভরতায়াব্রবীৎস্বয়ম্ ॥ ২১
ব্রহ্মণোঽধীত্য ভরতঃ সঙ্গীতং মার্গসংজ্ঞি তৎ।
অপ্সরোভিশ্চ গন্ধর্ব্বৈঃ শম্ভোরগ্রে প্রযুক্তবান্। ২২

সঙ্গীত দু'রকমের—মার্গ ও দেশী। ভরতকে মার্গ সঙ্গীত শিক্ষা দিয়েছিলেন স্বয়ং ব্রহ্মা এবং ভরত আবার তা শিখিয়েছিলেন অপ্সরা ও গন্ধর্ব্বদের—মহাদেবের নিকট পরিবেশন করবার জন্যে। ২১-২২

ততোঽপি তাণ্ডবং জ্ঞাত্বা লাস্যং জ্ঞাত্বোময়োদিতম্।
তৎসর্ব্বং শিষ্যসঙ্ঘেভ্যঃ প্রোক্তবান্ ভরতো মুনিঃ ॥ ২৩

এ ছাড়াও, ভরত মহাদেবের নিকট থেকে তাণ্ডব ও উমার নিকট থেকে লাস্য নৃত্য শিক্ষা করে, সে সব আবার নিজের শিষ্যদের শিক্ষা দিয়েছিলেন। ২৩

তদ্দেশীয়মিতি প্রাহুঃ সঙ্গীতং দেশভেদতঃ।
তদ্দ্বয়ং সুস্বরৈস্তানৈরুপেতং সুখসাধনম্ ॥ ২৪

দেশভেদে সঙ্গীত পদ্ধতিও বিভিন্ন। তাই এই সঙ্গীতকে দেশী-সঙ্গীত বলে। এবং (মার্গ ও দেশী) এই দু'রকমের সঙ্গীতই সুস্বরে গীত হ'লে সুখদায়ক হয়। ২৪

টিপ্পনী ঃ মার্গ ও দেশী সঙ্গীতের স্বরূপ সম্বন্ধে অনেকে অনেক রকম ভ্রান্ত ধারণা পোষণ করেন দেখা যায়। অনেকেই মনে করেন, মার্গ সঙ্গীত মানে প্রচলিত উচ্চাঙ্গ রাগ সঙ্গীত এবং দেশী সঙ্গীতের অর্থ প্রচলিত বাউল ভাটিয়ালী সারী জারী শ্রেণীর প্রাদেশিক গীতি। কিন্তু সঙ্গীত শাস্ত্র সম্পূর্ণ অন্য কথা বলে। শাস্ত্র বলে ঃ মার্গ সঙ্গীত আমাদের দেশ থেকে লুপ্ত হ'য়ে গিয়েছে আজ থেকে অন্ততপক্ষে হাজার বৎসর পূর্ব্বে এবং দেশী সঙ্গীতই হ'চ্ছে বর্ত্তমানে প্রচলিত উচ্চাঙ্গ রাগ-সঙ্গীতের আদি-আধার। পারিজাত-পাঠক লক্ষ্য করবেন, গ্রন্থকার অহোবলও মার্গ সঙ্গীত প্রসঙ্গে কপাল কম্বল নামক কয়েকটি ভাষা-রাগের নামোল্লেখ ছাড়া, এই গীতি-পদ্ধতি সম্বন্ধে আর কিছুই বলেন নি। এই নীরবতার একমাত্র কারণ, সেকালের অন্যান্য সঙ্গীত-

শাস্ত্রকারদের মতো পণ্ডিতবর অহোবলও মার্গ সঙ্গীতের ক্রিয়াসিদ্ধ অংশসমূহ সম্বন্ধে কিছু জানতেন না। এবং, যতদূর জানি, আজও পর্য্যন্ত কোন দেশের কোন সঙ্গীতজ্ঞ পণ্ডিত এই মার্গ সঙ্গীতের স্বরূপ সম্বন্ধে কোন কিছু আবিষ্কার করতে সক্ষম হ'ন নি। তবে, এর ঔপপত্তিক অংশ সমূহ সম্বন্ধে যৎকিঞ্চিৎ ধ্যান-ধারণার সুযোগ পাওয়া যায় নাট্যশাস্ত্র, রত্নাকর প্রভৃতি প্রাচীন গ্রন্থাদির যথাযথ অধ্যয়ন ও অনুশীলন করলে। বলাবাহুল্য, এ সম্বন্ধে বিশদ আলোচনা করতে গেলে প্রয়োজন হাজার হাজার পৃষ্ঠার। সুতরাং, অতি সংক্ষেপে ইঙ্গিত দেওয়া যেতে পারে যে, মার্গ ও দেশীর প্রধান পার্থক্য তার সাঙ্গীতিক সংজ্ঞায়! সঙ্গীতের গোড়ার কথাটা হ'চ্ছে রঞ্জন। অর্থাৎ সাধারণ মানুষের মনোরঞ্জনের জন্যই এর সৃষ্টি। কিন্তু দেশী সঙ্গীতের উদ্দেশ্য সাধারণের মনোরঞ্জন হ'লেও, মার্গ সঙ্গীতের ব্যাপারটা সম্পূর্ণ বিপরীত। মার্গ পদ্ধতিটা এক রকমের গান্ধর্ব্ব গীতি। অর্থাৎ এর সৃষ্টি রঞ্জন বা রসোত্তেজনার জন্য নয় পরন্তু অভ্যুদয়প্রদঃ ও আভিচারিক এবং এর জন্ম নাট্যবেদের কারণেই। অপরপক্ষে এই নাট্যবেদও সাধারণের জন্য সৃষ্টি হয়নি। এর সৃষ্টি হয়েছিল, যথাক্রমে ঋক্ থেকে পাঠ্য, সাম থেকে গীতি, যজু থেকে অভিনয় ও অথর্ব্ব থেকে রস সংকলন ক'রে এবং এর প্রয়োগ পন্থাও গণ্ডীবদ্ধ ছিল কেবলমাত্র অসাধারণদের মধ্যে। অর্থাৎ সাধারণের কাছ থেকে বিদ্যাটাকে গোপনে রাখা হয়েছিল ব্যভিচারের আশঙ্কায়। কিন্তু এখানে এ কথাও উল্লেখযোগ্য যে, চেষ্টা সত্ত্বেও এই বিদ্যাগুপ্তিতা একেবারে গোপন থাকেনি। দেশী সঙ্গীতের অনিবদ্ধ অংশের অনেক কিছুই যে মার্গ সঙ্গীতের নিকট ঋণী এমন অনুমানের স্বপক্ষে যুক্তি আছে। কিন্তু এই সামান্য অজুহাতের জন্য, উচ্চাঙ্গ রাগ-সঙ্গীতকে কিছুতেই মার্গ সঙ্গীত বলা যেতে পারে না। মার্গ-সঙ্গীত লুপ্ত হ'য়ে গিয়েছে আজ থেকে অন্ততঃপক্ষে হাজার বৎসর পূর্ব্বে।

বিনোদ্দেশং বিনা লক্ষ্ম পরীক্ষাঞ্চ বিনা ক্বচিৎ।
শাস্ত্রং য বর্ত্ততে যস্মাৎ তস্মাৎ তাঃ প্রব্রবীম্যহম্ ॥ ২৫

উদ্দেশ (Search) লক্ষণ (charactaristics) ও পরীক্ষা (research) ব্যতীত কোন শাস্ত্রই শাস্ত্র আখ্যা লাভ করতে পারে না। সুতরাং আমরাও আমাদের আলোচ্য বিষয়বস্তু সমূহর বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণে অগ্রসর হচ্ছি! ২৫

পাঞ্চভৌতিকদেহেঽস্মিন্নূর্দ্ধনাড্যস্ততঃ পরম্।
তির্য্যঙনাড্যশ্চ স্থানানি চক্রাণ্যুক্তানি তত্র তু॥ ২৬

নাদোৎপত্তিঃ স্বরব্যক্তিস্তাসু জাতিব্যবস্থিতিঃ॥
স্বরস্থিতির্ব্বিশুদ্ধানাং বিকৃতানাঞ্চ নির্ণয়ঃ॥ ২৭

স্বরো বাদী চ সম্বাদী চানুবাদী বিবাদ্যপি।
কুলানি জাতয়ো বর্ণাঃ দ্বীপানি মুনিদেবতে॥ ২৮

ছন্দাংসি চ রসা হ্যেতে গ্রামাস্তু মূর্চ্ছনাস্ততঃ।
প্রস্তারিতাশ্চ কূটাঃ স্যুঃ খণ্ডমেরুস্ততঃ পরম্॥ ২৯

নষ্টোদ্দিষ্টে চ তানানাং চতুর্ণাং বর্ণলক্ষণম্।
নানাবিধা অলঙ্কারাঃ জাতীনাং লক্ষণান্যপি॥ ৩০

অংশস্বরাঃ কপালানি কম্বলং গমকাস্তথা।
স্বরস্থানানি সর্ব্বে তে মেলাঃ পঞ্চাপি গীতয়ঃ॥ ৩১

নামধেয়ানি রাগাণাং লক্ষণান্যপি সর্ব্বশঃ।
প্রবন্ধলক্ষণং চাত্র লক্ষ্ম বাগ্গেয়কারিণঃ॥ ৩২

গায়নস্য গুণা দোষা ইতি কাণ্ডেঽর্থসংগ্রহঃ। ৩৩

পঞ্চভূত নির্ম্মিত এই মানবদেহে, ঊর্দ্ধনাড়ী ও তার সঙ্গে সংলগ্ন তির্য্যকনাড়ীর অবস্থিতি স্থান; দেহের মধ্যে মূলাধারাদি চক্রের সংস্থান; নাদের উৎপত্তি; স্বর সমূহের অভিব্যক্তি ও জাতি-ব্যবস্থা; বিশুদ্ধ ও বিকৃত জাতির নির্ণয়-করণ, বাদী, সংবাদী, অনুবাদী ও বিবাদী স্বর পরিচিতি; স্বর সমূহের কুল, জাতি, বর্ণ; যে স্থানে জন্মেছে সেই সব দ্বীপের নাম; উপাস্য মুনি-দেবতার নাম; তার ছন্দ, রস, গ্রাম, মূর্চ্ছনা, কূটতান এবং প্রস্তার, খণ্ডমেরু, নষ্ট ও উদ্দিষ্ট তান; চার রকম বর্ণের লক্ষণ; নানাবিধ অলঙ্কার; জাতির লক্ষণ; অংশস্বর, কপাল, কম্বল, গমক ও স্বর সমূহের স্থান; প্রসিদ্ধ মেল সমূহ; পাঁচ প্রকার গীতি; রাগাদির নাম ও লক্ষণ; প্রবন্ধগীতি ও বাগ্গেয়কারের লক্ষণ; এবং গীতি পরিবেশনার দোষ-গুণ বিচার এই অধ্যায়ের সংক্ষিপ্ত প্রতিপাদ্য বিষয়। ২৬-৩৩

॥ ইত্যুদ্দেশ্যঃ ॥

ঊর্দ্ধস্থিতত্রিনাড়ীষু নাড্যস্তির্য্যগ্ হৃদি স্থিতাঃ।
দ্বাবিংশতিমিতাশ্চেতি প্রাচীনা মুনয়োঽব্রুবন ॥ ৩৪

প্রাচীন মুনিঋষিরা বলে গেছেন, আমাদের দেহের মধ্যে (ইড়া, পিঙ্গলা ও সুষুম্না নামক) যে তিনটি ঊর্দ্ধমুখী নাড়ী আছে, সেই নাড়ী তিনটির সঙ্গে তির্য্যকভাবে সংলগ্ন হ'য়ে আরও বাইশটি নাড়ী হৃদয়স্থানে বর্ত্তমান আছে। ৩৪

পূর্ব্বং নাভিস্ততো হৃৎ স্যাৎ পশ্চাৎকণ্ঠঃ প্রকীর্ত্তিতঃ।
অথ মূর্দ্ধা তথাস্যং স্যাদিতি স্থানানি মেনিরে ॥ ৩৫

নাদ-এর উৎপত্তিস্থল পাঁচটি। যথা ঃ নাভি, হৃদয়, কণ্ঠ, মূর্দ্ধা ও মুখ।

হৃত্যনাহতচক্রেঽস্মিন্নিলাঽনলযোগতঃ।
আহতস্তত্র নাদঃ স্যাদিতি শাস্ত্রে প্রকীর্ত্তিতম্ ॥ ৩৬

শাস্ত্রমতে, আমাদেব হৃদয়স্থিত অনাহত-চক্রে যখন বায়ু ও অগ্নির সংযোগ বা সংঘর্ষ ঘটে, তখনই নাদ্-এব অভিব্যক্তি হয়। ৩৬

কণ্ঠে বিশুদ্ধচক্রং স্যাৎ সহস্রারন্তু মূর্দ্ধনি।
মন্দ্রমধ্যমতারাখ্যা ভবেয়ুস্তেষু তু ক্রমাৎ ॥ ৩৭

আমাদের কণ্ঠ ও মস্তকে, বিশুদ্ধ ও সহস্রার নামক যে চক্র আছে, সেই সেই স্থান থেকেই অর্থাৎ অনাহত, বিশুদ্ধ ও সহস্রাব, এই তিন স্থান থেকেই যথাক্রমে মন্দ্র (উদারা) মধ্য (মুদাবা) ও তার্ (তারা)—এই তিন সপ্তকেব স্বর নির্গত হয়ে থাকে। ৩৭

শ্রুতয়ঃ স্যুঃ স্বরাভিন্নাঃ শ্রাবণ-ত্বেন হেতুনা।
অহি কুণ্ডলবৎ তত্র ভেদোক্তিঃ শাস্ত্রসম্মতা ॥ ৩৮

শ্রুতি ও স্বব অভিন্ন, কারণ উভয়ই কর্ণেন্দ্রিয়গম্য! অবশ্য শাস্ত্র বলেছেন, শ্রুতি ও স্বরের মধ্যে পার্থক্য আছে; কিন্তু পার্থক্যটা আসলে প্রয়োগ সম্ভূত স্বর-বৈচিত্র্যেব ভেদ্। যেমন, সাপের লম্বমান ও কুণ্ডলীকৃত শরীর আপাত-দৃষ্টিতে বিভিন্ন মনে হলেও, আসলে অভিন্ন, তেমনি স্বর ও শ্রুতির ব্যাপারটাও অভিন্ন। ৩৮

সর্বাশ্চ শ্রুতয়স্তত্তদ্রাগেষু স্বরতাং গতাঃ।
রাগাঃ হেতুত্ব এতাসাং শ্রুতিসংজ্ঞেব সম্মতা ॥ ৩৯

রাগের যথার্থ রূপ পরিবেশন করবার জন্য যখন যে কটি শ্রুতিকে প্রকট ক'রে তুলতে হয়, তখন সেই কটি শ্রুতি স্বররূপে পরিচিত হয়; এবং, বাকি যে কটি শ্রুতি রাগরূপ ফুটিয়ে তোলবার পক্ষে প্রয়োজনীয় বলে স্বীকৃত হয়না, সেইগুলি স্বরেব পরিবর্ত্তে শ্রুতি হিসাবেই গণ্য হয়। ৩৯

কেশাগ্রন্যবধানেন বহ্ব্যয়োঽপি শ্রুতয়ঃ শ্রিতাঃ।
বীণায়াঞ্চ তথা গাত্রে সঙ্গীতজ্ঞানিনাং মতে ॥ ৪০

মধ্যে পূর্ব্বোত্তরাবদ্ধবীণায়াং গান এব বা।
ষড়জপঞ্চমভাবেন শ্রুতীর্দ্বাবিংশতিং জগুঃ ॥ ৪১

সঙ্গীতজ্ঞদের মতে, আমাদেব দেহযন্ত্র ও বীণা যন্ত্রের মধ্যে, কেশাগ্রের ন্যায় সুক্ষ্ম ব্যবধানে অসংখ্য শ্রুতি আছে। উপরে ও নিম্নে বদ্ধ তন্ত্রীযুক্ত বীণাতে, উপরের দিকে অর্থাৎ পূর্ব্বাঙ্গে সা, রে, গা, মা ও নীচের দিকে অর্থাৎ উত্তরাঙ্গে পা, ধা, নি, র্সা, এইভাবে তার বাঁধলে, বীণায় এবং বীণার মতো আমাদের গাত্রে অর্থাৎ কণ্ঠ যন্ত্রেও বাইশটি শ্রুতির অভিব্যক্তি হ'য়ে থাকে। ৪০-৪১

দ্বাবিংশতিশ্রুতিনাঞ্চ ব্যবহারপ্রসিদ্ধয়ে।
তাসাং নামানি বক্ষ্যেঽহং নারদীয়ানুসারতঃ ॥ ৪২

তীব্রা কুমুদ্বতী মন্দা ছন্দোবত্যস্তু ষড়্জগাঃ।
দয়াবতী তু রেঞ্জে়্যা রঞ্জনী রক্তিকেত্যমূ ॥ ৪৩

রৌদ্রী ক্রোধেতি গান্ধারে বজ্রিকাঽথ প্রসারিণী।
প্রীতিশ্চ মার্জ্জনীত্যেতাঃ শ্রুতয়োমধ্যমাশ্রিতাঃ ॥ ৪৪

ক্ষিতীরক্তা চ সন্দীপিন্যালাপিন্যথ পঞ্চমে।
মদন্তী রোহিণী রম্যেত্যেতাস্ত্রিস্রস্তু ধৈবতে ॥ ৪৫

উগ্রা চ ক্ষোভিণীতি দ্বে নিষাদে বসতঃ শ্রুতী।
ইত্যুক্তাঃ সপ্তসু প্রোক্তাঃ স্বরেষু শ্রুতয়োবুধৈঃ ॥ ৪৬

নারদের মতানুযায়ী, যে বাইশ-শ্রুতি বিভাগ প্রসিদ্ধিলাভ করেছে, এইবার তাদের নাম ও ব্যবহার সম্বন্ধে বলা যাচ্ছে। যথা :—

ষড়্জ বা সা স্বরের চারটি শ্রুতি,—তীব্রা, কুমুদ্বতী, মন্দা ও ছন্দোবতী।

ঋষভ বা রে স্বরের তিনটি শ্রুতি—দয়াবতী, রঞ্জনী ও রক্তিকা।
গান্ধার বা গা স্বরের দুটি শ্রুতি—রৌদ্রী ও ক্রোধা।
মধ্যম বা মা স্বরের চারটি শ্রুতি—বজ্রিকা, প্রসারিণী, প্রীতি ও মার্জ্জনী।
পঞ্চম বা পা স্বরের চারটি শ্রুতি—ক্ষিতি, রক্তা, সন্দীপনী ও আলাপিনী।
ধৈবত বা ধা স্বরের তিনটি শ্রুতি—মদন্তী, রোহিণী ও রম্যা।
নিষাদ বা নি স্বরের দুটি শ্রুতি—উগ্রা ও ক্ষোভিণী।
জ্ঞানী-গুণীরা বলেন : সাতটি স্বরের মধ্যে এই ভাবেই বাইশটি শ্রুতি বর্ত্তমান আছে। ৪২-৪৬

শ্রুতীর্বিবনৈকয়া শ্রুত্যা যদি ষড়জঃ প্রজায়তে।
তদা তয়াঽন্যথাসিদ্ধাঃ শ্রুতয়স্তা ভবন্তি হি ॥ ৪৭

এবমেবান্যথাসিদ্ধিঃ সর্ব্বত্র শ্রুতিষু স্থিতাঃ।
স্বরাশ্চেদ্ যদি জায়েরন্ নৈকশ্রুত্যা কথং ভবেৎ ॥ ৪৮

রাগের মধ্যে, যখন তিনটি শ্রুতি পরিত্যক্ত হ'য়ে, বিশেষ একটি শ্রুতিতে সা নিষ্পন্ন হয়, তখন, সেই বিশেষ শ্রুতিটিই সা স্বররূপে গণ্য হয়; এবং (সা স্বরের) বাকি তিনটি শ্রুতি অকারণ বা অপ্রয়োজনীয় শ্রুতিরূপে পরিগণিত হয়।—এই আইন অনুযায়ী, সপ্তকের সবগুলি শ্রুতিই, বিভিন্ন রাগ পরিবেশনার ক্ষেত্রে, ভিন্ন ভিন্ন ভাবে, অকারণ বা অপ্রয়োজনীয় শ্রুতিরূপে সপ্তকের মধ্যে বর্ত্তমান থেকে যায়। কিন্তু তাই যদি হবে, তাহলে সপ্তস্বরের প্রত্যেকটির নিজস্ব শ্রুতি আছে বলার সার্থকতা কী? বরং বলা উচিৎ, সব কটি শ্রুতির মধ্যেই সব কটি স্বর বর্ত্তমান আছে। সুতরাং যে কোন শ্রুতি থেকে যে কোন স্বর নির্গত হ'বে না কেন? ৪৭-৪৮

সত্যং ষড়জশ্চতুর্দ্ধা স্যান্মৃদুত্বাদিবিশেষণৈঃ।
তত্তজ্জাতিবিশিষ্টত্বান্নান্যথাসিদ্ধিরঞ্জসা ॥ ৪৯

অবচ্ছেদকভেদেন কার্য্যতায়াঃ পৃথক্ত্বতঃ।
তৃণারণিমণিন্যায়াৎ কারণত্বং ভবেদহি ॥ ৫০

ঠিক কথা! কিন্তু এই যুক্তির বিপক্ষে বক্তব্য এই যে, সা স্বরের তীব্রা কুমুদ্বতী প্রভৃতি যে চারটি শ্রুতি আছে, সেই শ্রুতি চারটিও আবার চারটি জাতিতে বিভক্ত। যথা: তীব্রা দীপ্তা জাতীয়া; কুমুদ্বতী আয়তা

জাতীয়া; মন্দা মৃদু জাতীয়া ও ছন্দোবতী মধ্যা জাতীয়া শ্রুতি। সুতরাং, এই চার জাতীয়া চারটি শ্রুতির দ্বারা নিষ্পন্ন সা স্বরের রূপ বা রঞ্জনী শক্তিও চার রকমের। উদাহরণ স্বরূপ এখানে তৃণ ও অরণিজাত অগ্নির পার্থক্য বিশ্লেষণ করা যেতে পারে। শুকনো ঘাস ও যজ্ঞকাষ্ঠ থেকে উৎপন্ন আগ্ন অভিন্ন হ'লেও, তার প্রাখর্য্য ও জ্বালা যেমন বস্তুগত কারণে ভিন্ন, তেমনি দীপ্তা জাতীয়া তীব্রা থেকে নিষ্পন্ন সা স্বরও মৃদুজাতীয়া মন্দা থেকে পৃথক। অপরপক্ষে, একথাও আবার সত্য যে, অরণিজাত ও তৃণোৎপন্ন অগ্নির জ্বালা বা প্রাখর্য্য বস্তুগত কারণে ভিন্ন প্রকৃতির হ'লেও, উভয় বস্তুজাত অগ্নির সংজ্ঞাটা যেমন অভিন্ন, তেমনি একটি বিশেষ রাগের রূপ ফুটিয়ে তোলবার পক্ষে মন্দা-মধ্যা জাতীয়া বিশেষ একটি শ্রুতি অসিদ্ধ হ'লেও, চারটি বিভিন্ন জাতীয়া শ্রুতি থেকে নিষ্পন্ন সা স্বর, স্বর হিসাবে অভিন্ন বা অবিকৃতই থাকে। ৪৯—৫০

দীপ্তেতি চায়তাখ্যেতি করুণেতি মৃদুস্ত্বিতি।
মধ্যেতি জাতয়স্তত্তৎস্বরস্থশ্রুতিসংখ্যয়া ॥ ৫১

অথ দীপ্তা চ তীব্রায়াং কুমুদ্বত্যাং তথায়তা।
মন্দায়াঞ্চ মৃদুর্জ্ঞেয়া মধ্যা ছন্দোবতীশ্রিতা ॥ ৫২

করুণাচ দয়াবত্যাং মধ্যা সা রঞ্জনীশ্রিতা।
রতিকায়াং ভবেজ্জাতির্মৃদুসংজ্ঞা ততঃ পরম্ ॥ ৫৩

রৌদ্রায়াং দীপ্তা বিজ্ঞেয়া ক্রোধায়ামায়তা স্মৃতা।
বজ্রিকায়ান্তু দীপ্তা স্যাৎ প্রসারিণ্যাং তথায়তা ॥ ৫৪

প্রীত্যাং শ্রুত্যাং মৃদুঃ প্রোক্তা মধ্যা সা মার্জ্জনীশ্রিতা
ক্ষিত্যামুক্তা মৃদুর্জ্জাতির্ম্মধ্যা রক্তাসমাশ্রিতা ॥ ৫৫

সন্দীপিন্যা তথা শ্রুত্যামায়তাজাতিরীরিতা।
আলাপিন্যাং তথা শ্রুত্যাং করুণা জাতিরুচ্যতে ॥ ৫৬

মদন্ত্যাং করুণা জ্ঞেয়া রোহিণ্যামায়তা স্থিতা।
রম্যা মধ্যাশ্রিতাজাতিরিতি সূরিবিনিশ্চয়ঃ ॥ ৫৭

উগ্রায়াঞ্চ ভবেদ্দীপ্তা মধ্যা তাং ক্ষোভিণীংশ্রিতা।
শ্রুতিজাতিপরিজ্ঞানসাধনং কথ্যতেঽধুনা॥ ৫৮

সা-রে-গা-মা প্রভৃতি বিভিন্ন স্বরের মধ্যে যে বাইশটি শ্রুতি বর্ত্তমান আছে, সংখ্যানুসারে ভাগ করলে, সেগুলি দীপ্তা, আয়তা, করুণা, মৃদু ও মধ্যা,— এই পাঁচটি জাতিতে বিভক্ত হয়। যথা ঃ

ষডজ বা সা স্বরের—১। দীপ্তা জাতীয়া তীব্রা। ২। আয়তা জাতীয়া কুমুদ্বতী ৩। মৃদু জাতীয়া মন্দা। ৪। মধ্যা জাতীয়া ছন্দোবতী শ্রুতি।

ঋষভ বা রে স্বরের—১। করুণা জাতীয়া দয়াবতী ২। মধ্যা জাতীয়া রঞ্জনী ৩। মৃদু জাতীয়া রতিকা শ্রুতি।

গান্ধার বা গা স্বরের—১। দীপ্তা জাতীয়া রৌদ্রী ও ২। আয়তা জাতীয়া ক্রোধা।

মধ্যম বা মা স্বরের—১। দীপ্তা জাতীয়া বজ্রিকা ২। আয়তা জাতীয়া প্রসারিণী ৩। মৃদু জাতীয়া প্রীতি ৪। মধ্যা জাতীয়া মার্জ্জনী।

পঞ্চম বা পা স্বরের—১। মৃদু জাতীয়া ক্ষিতি ২। মধ্যা জাতীয়া রক্তা, ৩। আয়তা জাতীয়া সন্দীপিনী ও ৪। করুণা জাতীয়া আলাপিনী

ধৈবত বা ধা স্বরের—১। করুণা জাতীয়া মদন্তী ২। আয়তা জাতীয়া রোহিণী ৩। মধ্যা জাতীয়া রম্যা।

নিষাদ বা নি স্বরের—১। দীপ্তা জাতীয়া উগ্রা ও ২। মধ্যা জাতীয়া ক্ষোভিণী।

আজ কাল (অর্থাৎ অহোবলের সমসাময়িক কালে) এই উপায়েই বাইশ শ্রুতির পঞ্চ জাতি নির্ণয় করা হ'য়ে থাকে। ৫১-৫৮

স্বরস্থানে ক্রিয়াভেদৈর্বৈবিচিত্র্যং জায়তে বহু।
জাতিভেদ সমব্যাপ্যং যত্তজ্জ্ঞেয়ং মনীষিভিঃ॥ ৫৯

ইক্ষুক্ষীরগতং যদ্বন্মাধুর্য্যং নোচ্যতে বুধৈঃ।
তদ্বচ্ছ্রুতিগতা জাতির্ব্বাচা কো বা বদিষ্যতি॥ ৬০

শ্রোত্রপ্রত্যক্ষসিদ্ধাস্তাঃ ভিন্নশ্রুতিসমাশ্রিতাঃ।
তদ্বচ্ছ্রুতিগতা জাতিরন্বর্থনামকা ভবেৎ॥ ৬১

স্বরস্থানে, (কণ্, কৃন্তন, কর্ষণ মীড়, মুড়কী প্রভৃতি) বিভিন্ন কৌশলের দ্বারা বহুবিধ স্বর-বৈচিত্র্যের সৃষ্টি করা সম্ভবপর এবং এই সাঙ্গীতিক কলা-কৌশলগুলি সম্বন্ধে সঙ্গীত-রসিক জ্ঞানীগুণীদের অবশ্যই ধ্যান ধারণা থাকা উচিত! কিন্তু, শ্রুতিগত জাতির প্রভেদ-পার্থক্য কেবলমাত্র ভাষার মাধ্যমে কে বুঝিয়ে বলতে পারে! ক্ষীর এবং ইক্ষু উভয় বস্তুই খেতে মিষ্টি; কিন্তু মিষ্টত্বটা কি এক রকমের?—প্রভেদটা কোন পণ্ডিতের পক্ষে বুঝিয়ে বলা সম্ভব কী? বলাবাহুল্য, বিভিন্ন শ্রুতির আশ্রিত জাতিগুলি নিতান্তই শ্রবণ-প্রত্যক্ষর বিষয়ীভূত ব্যাপার এবং এদের নামগুলিও যথাযথভাবে গূঢ় অর্থযুক্ত। ৫৯—৬১

এবং সপ্ত স্বরস্থানাং শ্রুতীনাং জাতিনির্ণয়ঃ।
শ্রুত্যনন্তরমুৎপন্নাঃ স্নিগ্ধানুরণনাত্মকাঃ॥ ৬২

রঞ্জয়ন্তি স্বতঃ স্বান্তং শ্রোতৃণামিতি তে স্বরাঃ।
ষড়্জর্ষভৌ চ গান্ধারস্তথা মধ্যমপঞ্চমৌ॥ ৬৩

ধৈবতশ্চ নিষাদোঽয়মিতি নামভিরীরিতাঃ।
শুদ্ধত্ববিকৃতত্বাভ্যাং স্বরা দ্বেধাঃ প্রকীর্ত্তিতাঃ॥ ৬৪

এই ভাবেই, সাতটি স্বরে অবস্থিত শ্রুতি সমূহর জাতি নির্ণয় করা হয়েছে। অতঃপর স্বরের কথা। শ্রুতি সমূহের রেশ্ হিসাবে যে স্নিগ্ধ অনুরণন ঝঙ্কৃত হয় এবং যা স্বভাবতই শ্রোতৃবৃন্দের মনোরঞ্জন করে থাকে, তারই নাম স্বর। এই স্বরের সংখ্যা সাতটি। যথা—ষড়জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদ। অধিকন্তু, শুদ্ধ ও বিকৃতিভেদে, এই স্বর সমূহ আবার দু রকমের হয়। ৬২-৬৪

শুদ্ধাঃ সপ্ত বিকারাখ্যা দ্ব্যধিকা বিংশতির্ম্মতাঃ।
একোনত্রিংশদুচ্যন্তে তে সর্ব্বে মিলিতাঃ স্বরাঃ॥ ৬৫

স-রী গ-মৌ প-ধৌ নিশ্চ স্বরা ইত্যপি সংজ্ঞিতাঃ।
চতুঃশ্রুতিসমাযুক্তাঃ স্বরা স্যুঃ স-ম-পাভিধাঃ॥ ৬৬

গ-নী শ্রুতিদ্বয়োপেতৌ রি-ধৌ ত্রিশ্রুতিকৌ মতৌ।
স্বরঃ স্বোত্তরগামী চেৎ তীব্রাদিবচনোদিতঃ॥ ৬৭

শুদ্ধ স্বর সাতটি এবং বিকৃত স্বর বাইশটি। এই ভাবে শুদ্ধ ও বিকৃত স্বর সমূহের মিলিত সংখ্যা (২২+৭) ঊনত্রিশ। এই স্বর সমূহ আবার সংক্ষিপ্ত নামেও ব্যবহৃত হয়ে থাকে। যথা—সা, রে, গা, মা, পা, ধা, নি। এর মধ্যে সা, মা, ও পা, এই তিনটি স্বর প্রত্যেকে চার শ্রুতিযুক্ত। গা ও নি-র শ্রুতি দুটি করে। রে ও ধা-র শ্রুতি তিনটি করে। অধিকন্তু, কোন স্বর যদি তার পরবর্ত্তী স্বরের শ্রুতি থেকে নিষ্পন্ন হয়, তাহলে, তার নাম হয় তীব্র, তীব্রতর, তীব্রতম প্রভৃতি। ৬৫-৬৭

স্বরোঽগ্রিমশ্রুতিং যাতি তীব্রসংজ্ঞাং প্রয়াত্যসৌ।
স্বরোঽগ্রিমশ্রুতির্যাতি তদা তীব্রতরো ভবেৎ॥ ৬৮

স্বরোঽগ্রিম শ্রুতীর্যাতি তর্হি তীব্রতমঃ স্মৃতঃ।
চতস্রঃ শ্রুতয়োযস্মিন্নধিকাঃ স্যুর্যদা স্বরঃ॥ ৬৯

তদা তীব্রতমাখ্যাঞ্চ প্রাপ্নোতীতি বুধা জগুঃ।
স্বরঃ পশ্চান্নিবৃত্তশ্চেৎ কোমলাদিভীরিতঃ॥ ৭০

একশ্রুতিপরিত্যাগাৎ স্বরঃ কোমলসংজ্ঞকঃ।
শ্রুতিদ্বয়পরিত্যাগাৎ পূর্ব্বশব্দেন মন্যতে॥ ৭১

স্বরঃ পশ্চান্নিবৃত্তঃ সন্ কোমলাদিত্বমেতি চেৎ।
তদুত্তরস্বরে গচ্ছন্ তীব্রতাদিকমেতি চেৎ॥ ৭২

একটি স্বর যখন তার পরবর্ত্তী স্বরের প্রথম শ্রুতি থেকে নিষ্পন্ন হয়, তখন তার নাম হয় তীব্র স্বর; যখন পরবর্ত্তী স্বরের দ্বিতীয় শ্রুতি থেকে নিষ্পন্ন হয়, তখন তার নাম হয় তীব্রতর স্বর; যখন পরবর্ত্তী স্বরের তৃতীয় শ্রুতি থেকে নিষ্পন্ন হয়, তখন তার নাম হয় তীব্রতম স্বর এবং যখন পরবর্ত্তী স্বরের চতুর্থ শ্রুতি থেকে নিষ্পন্ন হয়, তখন তার নাম হয় অতি-তীব্রতম স্বর। এই হচ্ছে সঙ্গীতজ্ঞ জ্ঞানী-গুণীদের অভিমত। অপর-পক্ষে, একটি স্বর যখন তার নিজস্ব শেষ শ্রুতির মধ্যে আবদ্ধ না থেকে,

পিছন দিকে সরে এসে অপর কোন শ্রুতি থেকে নিষ্পন্ন হয়, তখন তার নাম হয়, কোমল প্রভৃতি স্বর। যেমন, কোন স্বর যখন তার নিজের শেষ শ্রুতি থেকে পিছনে সরে এসে, পূর্ব্ববর্ত্তী প্রথম শ্রুতিতে নিষ্পন্ন হয়, তখন সে নাম গ্রহণ করে কোমল স্বর। ঠিক এই ভাবেই, পূর্ব্ববর্ত্তী দ্বিতীয় শ্রুতি থেকে নিষ্পন্ন হলে নাম হয়, পূর্ব্ব-স্বর। সুতরাং দেখা যাচ্ছে, কোন স্বর যখন পিছন দিকে সরে এসে তার পূর্ব্ববর্ত্তী শ্রুতিগুলি থেকে নিষ্পন্ন হয়, তখন তার নাম হয় কোমলাদি স্বর এবং যখন পরবর্ত্তী শ্রুতিগুলি থেকে নিষ্পন্ন হয়, তখন তার নাম হয় তীব্র, তীব্রতর প্রভৃতি স্বর। ৬৮-৭২

যস্মাৎ শুদ্ধস্বরাদেবং প্রাপ্তসংজ্ঞাঃ শ্রুতির্জগুঃ।
সাধারণ্যং ভবেৎ তেষামন্যশ্রুতিগতত্বতঃ॥ ৭৩

সাধারণোরিস্তীব্রঃ স্যাদিতি সূরিবিনিশ্চয়ঃ।
সাধারণান্তরৌ গৌ স্তস্তীব্রতীব্রতরাবিতি॥ ৭৪

তথা তীব্রতমোগোঽপি মৃদুর্ম্ম ইতি কীর্ত্তিতঃ।
সাধারণান্তরৌ মৌস্তস্তীব্রতীব্রতরাবিতি॥ ৭৫

মশ্চ তীব্রতমোঽপ্যুক্তো মৃদুঃ প ইতি পণ্ডিতৈঃ।
সাধারণোধস্তীব্রঃ স্যাদিতি প্রোক্তং মুনীশ্বরৈঃ॥ ৭৬।

সাধারণঃ কাকলীতি তথা কৈশিক ইত্যপি।
* তীব্রস্তীব্রতরস্তীব্রতমোঽপ্যুক্তো মনীষিভিঃ॥ ৭৭

সকল্পহ্বান্মৃদুর্নিঃ স ইতি তীব্রতমোভবেৎ।
এবং শুদ্ধ স্বরাণাঞ্চ বিকৃতানাঞ্চ লক্ষণম্॥ ৭৮

* পারিজাতের (১) কাকলী (২) কৈশিক নি সম্বন্ধে এখানে একটা কথা বলে রাখা সঙ্গত মনে করি। আহোবলের সমধর্ম্মী অন্যান্য গ্রন্থকারগণ এই দুটি স্বরকেই বলেছেন (১) কৈশিক ও (২) কাকলী। নামের এই বিপরীত ব্যবহারের কারণ মূল-এ ছাপার ভুলও হতে পারে। "স্তীব্রতমো"র স্থলে "স্তীব্রতরো" মুদ্রিত হওয়া কিছুমাত্র বিচিত্র নয়। যাই হোক আমরা এখানে মূল-এরই মর্য্যাদা রক্ষা করে (১) কাকলী (২) কৈশিক নি ব্যবহার করলাম।

যে সব শুদ্ধ স্বর তার পরবর্ত্তী স্বরের প্রথম শ্রুতি নিয়ে নিষ্পন্ন হয় সেই সব স্বরকে সাধারণ স্বর বলে। যেমন—

তীব্র রে-কে সাধারণ রে বলে।

তীব্র ও তীব্রতর গা-কে, যথাক্রমে, সাধারণ ও অন্তর গা বলে।

মৃদু মা-কে তীব্রতম গা বলে।

তীব্র ও তীব্রতর মা-কে, যথাক্রমে, সাধারণ ও অন্তব মা বলে।

মৃদু পা-কে তীব্রতম মা বলে।

তীব্র ধা-কে সাধারণ ধা বলে।

তীব্র, তীব্রতর ও তীব্রতম নি-কে, যথাক্রমে, সাধারণ, কাকলী ও কৈশিক নি বলে।

অতি মৃদু সা-কে তীব্রতম নি বলে।—এই হচ্ছে শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরেব লক্ষণ সমূহ।

টিপ্পনী ঃ পারিজাতকার এখানে বাইশ শ্রুতি ও উনত্রিশ স্বরের যে পরিচয় দিয়েছেন, আজকের দিনের অনেকেব কাছেই তা দুর্ব্বোধ্য মনে হবে। বলা বাহুল্য, রাগেব প্রয়োজনে বাইশ শ্রুতির মধ্যে যে কোনটির ওপরই দাঁড়াবার প্রয়োজন হতে পারে এবং সেরূপ ক্ষেত্রে উক্ত শ্রুতি স্বব হিসাবে গণ্য হতে বাধ্য। সুতরাং, রাগ পরিবেশনার পরিপ্রেক্ষিতে, বাইশটি শ্রুতিই বাইশটি স্বর হিসাবে গণ্য হতে পারে। কিন্তু, স্বর-সপ্তকের শ্রুতি-সমষ্টি যেখানে সব্ব-সাকুল্যে বাইশটি মাত্র, সেখানে উনত্রিশ স্বরের অস্তিত্ব কি করে সম্ভব হতে পারে?—এ পর্য্যন্ত অনেকের কাছেই ব্যাপারটা দুর্ব্বোধ্য মনে হয়েছে এবং এই দুর্ব্বোধ্য বিষয়টির মর্ম্মার্থ বিশ্লেষণ করে মন্তব্যও করে গেছেন অনেকে। প্রসঙ্গক্রমে খ্যাতনামা সঙ্গীততত্ত্ববিদ্ স্বর্গত পপ্‌লী সাহেবের অভিমতটি উল্লেখ করা যেতে পারে। ইনি বলেছেন ঃ **Ahobala recognizes 29 Srutis altogether in the Octave but, he rerely uses more than 12 to describe the Ragas (Music of India, page 19-20)** অর্থাৎ অহোবলের উনত্রিশ স্বরকে পপ্‌লী সাহেব ২৯ শ্রুতিরূপে গ্রহণ করেছেন। অথচ, এ রকম অনুমানের স্বপক্ষে কোন যুক্তি দেখান নি। পারিজাতকার তাঁর রাগ বর্ণনা করতে গিয়ে যে মাত্র ১২টি শ্রুতির ব্যবহার করেছেন, সে তথ্য কারুর অনুমান সাপেক্ষ নয়, নিজেই বলে গেছেন ৪৯৪ ও ৪৯৫ সূত্রে এবং ২২ শ্রুতির মধ্যে কেমন

করে ২৯ স্বর থাকতে পারে, সে রহস্যও সরল ভাষায় বিশ্লেষণ করে গেছেন ৩২৩ ও ৩২৪ সূত্রে। অর্থাৎ, একই স্বরকে দুটি নামে অভিহিত করার ফলেই ২২ শ্রুতি ২৯ স্বরে পরিণত হয়েছে। যথা:

যার নাম	শুদ্ধ রে	তারই নাম	পূর্ব্ব গা
„	শুদ্ধ গা	„	তীব্রতর রে
„	সাধারণ গা	„	তীব্রতম রে
„	শুদ্ধ মা	„	অতি-তীব্রতম গা
„	শুদ্ধ ধা	„	পূর্ব্ব নি
„	শুদ্ধ নি	„	তীব্রতর ধা
„	কৈশিক নি	„	তীব্রতম ধা

অতএব দেখা যাচ্ছে, এইভাবে সাতটি স্বর যথাক্রমে চৌদ্দটি নামে অভিহিত হ'য়েছে। সুতরাং ২২+৭=২৯ তো হবেই। অবশ্য, এখানে একটা প্রশ্ন উঠতে পারে, সপ্তকের মধ্যে শুদ্ধ রে গা প্রভৃতি স্বরের অস্তিত্ব থাকা সত্ত্বেও তাকেই আবার পূর্ব্ব তীব্র প্রভৃতি নামে অভিহিত করার তাৎপর্য্য কী! তাৎপর্য্য, সেকালের বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণের এই ছিল রীতি। তখনকার কালে নিখুঁত মূর্চ্ছনার ভিত্তিতে রাগের ঠাট নিরূপিত হ'তো। ফলে, ঋষভ মূর্চ্ছনার শুদ্ধ বে, শুদ্ধ রে স্বর হিসাবে গান্ধার মূর্চ্ছনার মধ্যে শ্রুতি গোলযোগের সৃষ্টি করতো এবং সেই গোলযোগ নিবাকরণের একমাত্র বৈজ্ঞানিক উপায় হিসাবেই অহোবল উক্ত রে স্বরের সঙ্গে পূর্ব্ব, তীব্র, তীব্রতর প্রভৃতি সংজ্ঞা যুক্ত করে স্বর সপ্তকের বৈজ্ঞানিক সঙ্গতি বজায় রেখে ছিলেন। বিষয়টিকে অধিকতর বোধগম্য করবার জন্য, আমরা স্বর-প্রকরণের শেষাংশে একটি স্বর-শ্রুতি-মণ্ডল চিত্র এঁকে দিলাম। ৭৩—৭৮

সঙ্গীতশাস্ত্রবেত্তারঃ প্রবদন্তি মুনীশ্বরাঃ।
প্রয়োগোবহুধা যস্য বাদিনং তং স্বরং জগুঃ ॥ ৭৯

ঋষিপ্রতিম সঙ্গীতশাস্ত্রজ্ঞদের মতানুযায়ী (শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরের লক্ষণাদি বলা হ'লো। অতঃপর বাদী সংবাদী স্বর সম্বন্ধে বলা হচ্ছে) রাগের মধ্যে যে স্বরটি সব চাইতে বেশী ব্যবহৃত হয়, তারই নাম বাদী স্বর। ৭৯

রাজত্বমপি তস্যেতি মুনয়ঃ সঙ্গিরন্তি হি।
শ্রুতয়োঽষ্টৌ দ্বাদশ বা যয়োরন্তরগোচরাঃ ॥ ৮০

মিথঃ সম্বাদিনৌ তৌস্তঃ সপৌ স্যাতাং পসৌ তথা।
ন বাদী ন চ সম্বাদী ন বিবাদ্যপি যঃ স্বরঃ ॥ ৮১

সোঽনুবাদীতি বিজ্ঞেয়ঃ সূক্ষ্মদৃষ্ট্যা বিচক্ষণৈঃ।
রক্তিবিচ্ছেদহেতুত্বং যস্মিন্ রাগে তু যস্য তু ॥ ৮২

তদ্রাগস্থস্বরৈস্তস্য বিবাদিত্বং ভবেদ্ধ্রুবম্।
তস্যামাত্যস্তু সম্বাদীবাদিনোরাজসংজ্ঞিনঃ ॥ ৮৩

ভৃত্যতুল্যানুবাদী স্যাদ্বিবাদী শত্রুবদ্ভবেৎ। ৮৪।১

সঙ্গীতাচার্য্যগণের নিকট রাগের বাদী স্বর নৃপতিরূপে স্বীকৃত হয়। এবং রাগের যে দুটি স্বরের মধ্যে আটটি বা বারোটি শ্রুতি বর্ত্তমান থাকে, সেই দুটি স্বরই হয় পরস্পরের সম্বাদী। যেমন, সা পা বা পা সা। যে স্বর রাগের মধ্যে বাদী সম্বাদী বা বিবাদীরূপে গণ্য হয় না, তাকে অনুবাদী স্বর বলে। যে স্বর রাগের রক্তি নষ্ট করে, অর্থাৎ রাগের রূপ বিকৃত ক'রে দেয়, সেই স্বর, রাগের বিবাদীস্বর রূপে গণ্য হয়। সুতরাং, দেখা যাচ্ছে, সম্বাদী স্বর হ'চ্ছে নৃপতিস্থানীয় বাদী স্বরের অমাত্যের মতো; অনুবাদী স্বর ভৃত্যের ন্যায়; এবং বিবাদী স্বর শত্রু স্থানীয়। ৮০—৮৪।১

দেবতাকুলসম্ভুতাঃ ষড়জ-গান্ধার-মধ্যমাঃ ॥ ৮৪।২

পঞ্চমঃ পিতৃবংশীয়ো রি-ধৌ মুনিকুলোদ্ভবৌ।
নির্দ্দৈত্যকুলসঞ্জাত ইত্যেষাং কুলনির্ণয়ঃ ॥ ৮৫

সা গা ও মা স্বরের উৎপত্তি হ'য়েছে দেবকুল থেকে। পা পিতৃবংশ থেকে; রে ও ধা মুনিবংশ থেকে ও নি দৈত্যকুল থেকে উদ্ভূত হয়েছে। এই হ'চ্ছে স্বর সমূহের কুল পরিচয়। ৮৪।২—৮৫

স-ম-পা ব্রাহ্মণো জ্ঞেয়াঃ ক্ষত্রিয়ৌ চ রি-ধৌ মতৌ।
বৈশ্যজাতী গ-নী জ্ঞেয়ৌ শূদ্রাঃ স্যুর্ব্বিকৃতাঃ স্বরা ॥ ৮৬

ইতি স্বরগতা জাতীঃ প্রবদন্তি মনীষিণঃ ॥ ৮৭

সা মা ও পা স্বর জাতিতে ব্রাহ্মণ; রে ও ধা জাতিতে ক্ষত্রিয়; গা ও নি জাতিতে বৈশ্য; এবং যাবতীয় বিকৃতস্বর শূদ্র জাতীয়। সঙ্গীতজ্ঞ মনীষিগণ এইভাবেই শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরের জাতি বিভাগ করেছেন। ৮৬—৮৭

টিপ্পনীঃ এখানে সা-মা-পা স্বরকে ব্রাহ্মণরূপে কল্পনা করবার, সম্ভবতঃ কিছু তাৎপর্য্য আছে। ভারতবর্ষের প্রাচীন সাহিত্য ব্রাহ্মণকে সর্ব্বশ্রেষ্ঠ হিসাবে মর্য্যাদা দিয়েছিল। সুতরাং সঙ্গীত শাস্ত্রের মধ্যে যে দুটি স্বর অপরিবর্ত্তনশীল বা স্বয়ম্ভু, সেই সা ও পা-কেও গ্রন্থকার শ্রেষ্ঠ মর্য্যাদা দিয়েছেন, কিন্তু মা ব্রাহ্মণ হ'তে পাবে কি করে? মা স্বর তো পরিবর্ত্তনশীল! আমাদের মনে হয়, অহোবল প্রমুখ গ্রন্থকারগণ সা-পা স্বরের সঙ্গে মা-কেও ব্রাহ্মণত্বের মর্য্যাদা দিয়েছেন, সংস্কারবশে, পূর্ব্ববর্ত্তী (এবং অহোবলের আমলে নিঃশেষে বিলুপ্ত) সঙ্গীত বিজ্ঞানের প্রতি শ্রদ্ধা প্রদর্শনের জন্য। কেন বলছি—

বৈদিক যুগের স্বর-সপ্তকের গতি ছিল ঐতিহাসিক যুগের বিপরীত; অর্থাৎ অবরোহণ প্রধান। তখন ষড়জ ঋষভ ছিল না; ছিল,—ক্রুষ্ট=মা; প্রথম =গা; দ্বিতীয়=রে, তৃতীয়=সা; চতুর্থ=উদারার নি; মন্দ্র=উদারার ধা; এবং অতিস্বর=উদারার পা। সুতরাং দেখা যাচ্ছে, এই অবরোহণ গতির জন্য মা স্বরটি স্বাভাবিক ভাবেই স্বয়ম্ভু স্বরে পরিণত হয়েছিল। তারপর পরবর্ত্তীকালে যখন স্বর-সপ্তকের গতি হ'য়ে গেল আরোহণ প্রধান, তখন শ্রুতি বিভাগের বৈজ্ঞানিক কারণে অবরোহণ গতির মা স্বরের স্থান গ্রহণ করে, আরোহণ গতির পা স্বর পরিণত হয়েছিল স্বয়ম্ভু স্বরে।—বাস্তবিক মা স্বর পা স্বরের মতো স্বয়ম্ভু নয়। কিন্তু, বৈদিক ক্রুষ্টর ঐতিহ্যও অনস্বীকার্য্য। ফলে, অহোবল প্রমুখ সঙ্গীতশাস্ত্রকারগণ সা-পা-র সঙ্গে মা স্বরকেও সমান মর্য্যাদা না দিয়ে পারেননি।

প্রসঙ্গক্রমে, এখানে একথাও উল্লেখযোগ্য যে, বৈদিক যুগের অবরোহন-প্রধান স্বর-সপ্তক সম্বন্ধে মতভেদ আছে জ্ঞানীগুণীদের মধ্যে। আলোচ্য

টিপ্পনীতে আমরা ক্রুষ্ট=মা স্বর এবং প্রথমা=গা স্বর বলেছি। কিন্তু শিক্ষাকার নারদ কথিত—

ষ সামগানাং প্রথমঃ স বেণোর্মধ্যমঃ স্বরাঃ।
যো দ্বিতীয়ঃ স গান্ধারস্তৃতীয়স্ত্বৃষভঃ স্মৃতঃ॥
চতুর্থঃ ষড়্জ ইত্যাহুঃ পঞ্চমো ধৈবতো ভবেৎ।
ষষ্ঠে নিষাদো বিজ্ঞেয়ঃ সপ্তমঃ পঞ্চমঃ স্মৃতঃ॥

এই সূত্রের ব্যাখ্যায় কেউ বলেছেন, সপ্তকের প্রথম স্বর হিসাবে ক্রুষ্ট=মা ও প্রথমা স্বরা=গা। আবার কেউ বলেছেন—প্রথমা স্বরা হচ্ছে ক্রুষ্টর পরবর্ত্তী প্রথম স্বরটি। অর্থাৎ এঁদের মতে প্রথম স্বর=মা ও দ্বিতীয় স্বর=গা এবং ক্রুষ্ট স্বরটি হচ্ছে উৎক্ষিপ্ত স্বর। কিন্তু, এই উৎক্ষিপ্ত বা উচ্চ স্বরটি পা কিংবা ধা অথবা অন্য কোন স্বর, সে সম্বন্ধে তাঁদের নির্দ্দেশ পরস্পর বিরোধী। যেমন, শিক্ষাকার নারদের মতানুসারে, ক্রুষ্ট=পা ও প্রথমা স্বরা=মা। অথচ, সায়ণাচার্য্যের মতানুযায়ী ক্রুষ্ট=নি ও প্রথমা স্বরা=ধা। বস্তুতঃ, এই বিরোধের মূল কারণ স্বরগত নয়—বৈদিক ও লৌকিক সঙ্গীতের আধার সংক্রান্ত। অর্থাৎ বেণু ও বীণা, এর মধ্যে কোনটি প্রাচীন ও কোনটি বৈদিক সঙ্গীতের প্রামাণ্য আধার,—বিরোধ বিতর্কের আসল রহস্যটি নিহিত রয়েছে এরই সুষ্ঠু সমাধানের মধ্যেই। যাই হোক, এ আলোচনাটি প্রাসঙ্গিক বিষয়বস্তু হিসাবেই টিপ্পনীর মধ্যে স্থান পেয়েছে। আশা করি, ক্রুষ্ট প্রথমা সংক্রান্ত মতভেদ বা যথার্থ ব্যাখ্যার অভাবে, কারুর পক্ষে পারিজাত বোঝবার অসুবিধা হ'বে না। ৮৬—৮৭

কমলাভঃ স্বরঃ ষড়জ ঋষভঃ পিঞ্জরঃ স্বরঃ
হাটকাভস্তু গান্ধারঃ কুন্দাভো মধ্যমঃ স্বরঃ॥ ৮৮
পঞ্চমস্তু স্বরঃ শ্যামো ধৈবতঃ পীতবর্ণযুক্।
দঃ কর্ব্বুরশ্চেতি স্বরাণাং বর্ণ নির্ণয়ঃ॥ ৮৯

স্বর সমূহের বর্ণ হচ্ছে, সা কমলাবর্ণ, রে পিঙ্গলবর্ণ, গা স্বর্ণবর্ণ, মা কুন্দ ফুলের মতো শুভ্রবর্ণ, পা শ্যামবর্ণ, ধা পীতবর্ণ ও নি চিত্রবর্ণ। ৮৮-৮৯

জম্বুশাককুশক্রৌঞ্চশাল্মলীশ্বেতনামসু।
দ্বীপেষু পুষ্করে দ্বীপে জাতাঃ সপ্তস্বরাঃ ক্রমাৎ ॥ ৯০

স্বর সপ্তকের জন্মস্থান হ'চ্ছে, যথাক্রমে, জম্বু, শাক্, কুশ, ক্রৌঞ্চ, শাল্মলী, শ্বেত ও পুষ্কর নামক সাতটি দ্বীপ। ৯০

অগ্নির্ব্রহ্মা মৃগাঙ্কশ্চ লক্ষ্মীশো নারদো মুনিঃ।
তুম্বুরুর্ধনদশ্চেতি তে সপ্তস্বরদর্শিনঃ ॥ ৯১

বহ্নিব্রহ্মসরস্বত্যঃ শর্ব্বশ্রীশগণেশ্বরাঃ।
সহস্রাংশুরিতি প্রোক্তাঃ ক্রমাৎ ষড়্জাদিদেবতাঃ ॥ ৯২

অথানুষ্টুপ্ চ গায়ত্রী ত্রিষ্টুপ্ চ বৃহতী তথা।
পংক্তিরুষ্ণিগ্‌জগত্যৌ চ ছন্দাংস্যাহুঃ স্বরেষ্বিতি ॥ ৯৩

স্বর সপ্তকের ঋষি, অধিষ্ঠাত্রী দেবতা ও ছন্দ হ'চ্ছে যথাক্রমে: ঋষি—অগ্নি, ব্রহ্মা, চন্দ্র, বিষ্ণু, নারদ, তুম্বুরু, ও কুবের। অধিষ্ঠাত্রী দেবতা—অগ্নি, ব্রহ্মা, সরস্বতী, মহাদেব, বিষ্ণু, গণেশ ও সূর্য্য। ছন্দ—অনুষ্টুপ, গায়ত্রী, ত্রিষ্টুপ, বৃহতী, পঙ্‌ক্তি, উষ্ণিক্ ও জগতী। ৯১—৯৩

স-মৌ হাস্যে চ শৃঙ্গারে স্বরৌ স্যাতাং তথা ধ-নী।
পো বীভৎসে তথা দৈন্যে ভয়ানকরসে ভবেৎ।
রসে শৃঙ্গারকে রিঃ স্যাদ্‌গান্ধারোহাস্যকে পুনঃ ॥ ৯৪

তীব্রো বীরেহদ্ভুতে রৌদ্রে হাস্যে তীব্রতরঃ স্বরঃ।
তীব্রতরোহপি শৃঙ্গারে রসে মধ্যম ঈরিতঃ ॥ ৯৫

তীব্রতমশ্চ শৃঙ্গারে মৃদুমোহাস্যকে রসে।
এবং রসবিভাগঃ স্যাৎ স্বরেষু সপ্তসু ধ্রুবম্ ॥ ৯৬

সা মা ধা ও নি, এই চারিটি স্বর ব্যবহৃত হয়, যথাক্রমে, হাস্য ও শৃঙ্গার রস পরিবেশনে।

পা ব্যবহৃত হয়, বীভৎস, করুণ ও ভয়ানক রস পরিবেশনে।

রে ব্যবহৃত হয়, শৃঙ্গার রস পরিবেশনে।

গা ব্যবহৃত হয়, হাস্যরস পরিবেশনে।

তীব্রস্বর ব্যবহৃত হয়, বীর, অদ্ভুত ও রৌদ্র রস পরিবেশনে।

তীব্রতর স্বর ব্যবহৃত হয়, হাস্য রস পরিবেশনে।

তীব্রতর ও তীব্রতম মা ব্যবহৃত হয় শৃঙ্গার রস পরিবেশনে। এবং, মৃদু মা ব্যবহৃত হয় হাস্য রস পরিবেশনে।

এই হ'চ্ছে স্বর-সপ্তকের রস-বিভাগ। ৯৪—৯৬

টিপ্পনী: বলাবাহুল্য, কোন স্বরই, কেবলমাত্র স্বর হিসাবে কোন রকম রস পরিবেশন করতে পারে না। স্বরটি যদি যথাযথভাবে রাগের মধ্যে প্রযুক্ত হয় তবেই সে, সেই রাগের প্রতিপাদ্য রসকে প্রকট করে তুলতে সক্ষম হয়।

৯৪—৯৬

॥ ইতি স্বরপ্রকরণম্ ॥

॥ স্বর-শ্রুতি-মণ্ডল চিত্র

ক্রমিক সংখ্যা	শ্রুতির নাম	পারিজাতের শ্রুতি-জাতি	পারিজাতের শুদ্ধ স্বর	পারিজাতের কোমলাদি স্বর	পারিজাতের তীব্রাদি স্বর	পারিজাতের অন্তর ও সাধারণাদি স্বর	ঐ তুলনায় বর্তমানে প্রচলিত স্বর-শ্রুতির সংস্থা
১	তীব্রা	দীপ্তা			তীব্র নি	সাধারণ নি	সা
২	মুদ্বতী	আয়তা			তীব্রতর নি	কাকলী নি	কোমলতম রে
৩	মন্দা	মৃদু			তীব্রতম নি	কৈশিক নি ও মৃদু সা	অতি কোমল রে
৪	ছন্দোবতী	মধ্যা	সা				কোমল রে
৫	দয়াবতী	করুণা		পূর্ব্ব রে			শুদ্ধ রে
৬	রঞ্জনী	মধ্যা		কোমল রে			অতি কোমল গা
৭	রক্তিকা	মৃদু	রে	পূর্ব্ব গা			কোমল গা
৮	রৌদ্রী	দীপ্তা		কোমল গা	তীব্র রে	সাধারণ রে	শুদ্ধ গা
৯	ক্রোধা	আয়তা	গা		তীব্রতর রে		তীব্র গা
১০	বজ্রিকা	দীপ্তা			তীব্র গা	সাধারণ গা	শুদ্ধ মা
১১	প্রসারিণী	আয়তা			তীব্রতর গা	অন্তর গা	১ শ্রুতি মা বা তীব্র-মা
১২	প্রীতি	মৃদু			তীব্রতম গা	মৃদু মা	কড়ি মা বা তীব্রতর-মা
১৩	মার্জ্জনী	মধ্যা	মা		অতি তীব্রতম গা		তীব্রতম মা
১৪	ক্ষিতি	মৃদু			তীব্র মা	সাধারণ মা	পা
১৫	রক্তা	মধ্যা			তীব্রতর মা	অন্তর মা	কোমলতম ধা
১৬	সন্দীপনী	আয়তা			তীব্রতম মা	মৃদু পা	অতি কোমল ধা
১৭	আলাপিনী	করুণা	পা				কোমল ধা
১৮	মদন্তী	করুণা		পূর্ব্ব ধা			শুদ্ধ ধা
১৯	রোহিণী	আয়তা		কোমল ধা			অতি কোমল নি
২০	রম্যা	মধ্যা	ধা	পূর্ব্ব নি			কোমল নি
২১	উগ্রা	দীপ্তা			তীব্র ধা	সাধারণ ধা	শুদ্ধ নি
২২	ক্ষোভিণী	মধ্যা	নি		তীব্রতর ধা		তীব্র নি
১	তীব্রা	দীপ্তা			তীব্র নি	সাধারণ নি	সা

অথ গ্রামাস্ত্রয়ঃ প্রোক্তাঃ স্বরসন্দোহরূপিণঃ।
ষড়্‌জমধ্যমগান্ধারসংজ্ঞাভিস্তে সমন্বিতাঃ ॥ ৯৭

মূর্চ্ছনাধারভূতাস্তে ষড়্‌জগ্রামস্ত্রিষূত্তমঃ।
রাগা গ্রামদ্বয়ালভ্যা ষড়জগ্রামোদ্ভবা ইতি ॥ ৯৮

অতঃপর গ্রাম-এর লক্ষণাদি বলা যাচ্ছে। গ্রাম তিনটি। গডজ, মধ্যম ও গান্ধার। মূর্চ্ছনাব আধার স্বরূপ যে স্ববমণ্ডল, তাকেই গ্রাম বলে। এই গ্রাম তিনটিব মধ্যে সব চাইতে উত্তম বা কার্য্যকরী হচ্ছে ষডজ গ্রাম। কারণ, ষডজ গ্রামের ভিত্তিতে রাগেব যে সব রূপ পাওয়া যায়, বাকী দু'টি গ্রামেব মধ্যে তা দুর্লভ। ৯৭-৯৮

যথোক্ত শ্রুতিকাঃ প্রোক্তাঃ ষড়জগ্রামেঽখিলাঃ স্বরাঃ।
মধ্যমে মেরুসংস্থেঽস্মিন্ মধ্যমগ্রামসম্ভবঃ ॥ ৯৯

যদা তদৈব তাস্তিস্রঃ শ্রুতীর্যাতি স পঞ্চমঃ।
নিষাদং ত্রিশ্রুতিং তব্র ব্রূবুর্লক্ষণকোবিদাঃ ॥ ১০০

অন্যে তু শ্রুতিভির্যুক্তাঃ স-গ্রামস্থস্বরা ইব।
শ্রুতিত্রয়সমাযুক্তোযদা গো মেরুগো ভবেৎ ॥ ১০১

গান্ধারগ্রাম আখ্যাতস্তিস্থভিঃ শ্রুতিভিঃ পরে।
চতুঃশ্রুতিনির্ষাদঃ স্যাৎ ষড়জোঽপি তিসৃভির্যুতঃ ॥ ১০২

ষডজ গ্রামের শ্রুতিব কথা পূর্ব্বেই বলেছি। এই ষড়জ গ্রামের সা স্বরটি যেমন মেরুস্থানে বা সর্ব্বাগ্রে থাকে, তেমনি, ষডজ গ্রামের শুদ্ধ মা স্বরটিকে মেরুস্থানে গ্রহণ করলে মধ্যম গ্রামকে পাওয়া যায়।—এই ব্যবস্থার ফলে, মধ্যম গ্রামের পা স্বরটি, ষড়জ গ্রামের রে স্বরের স্থান গ্রহণ ক'রে তিনশ্রুতি সম্পন্ন হয়। এছাড়াও, এই পরিবর্ত্তনের জন্য নি স্বরটি তিন শ্রুতি বিশিষ্ট হয়; কিন্তু সপ্তকের

বাকী পাঁচটি স্বর ষড়জ গ্রামেরই শ্রুতি বিভাগের অনুরূপ থাকে। অনুরূপ পদ্ধতিতে গান্ধার গ্রামকেও পাওয়া যায়। অর্থাৎ, ষড়জ গ্রামের গা স্বরটিকে মেরুস্থানে গ্রহণ করলে এবং নি স্বরটি ব্যতীত আর কটি স্বরের প্রত্যেকটিকে তিন শ্রুতির বিভাগে বিভক্ত করলে, গান্ধার গ্রামকে পাওয়া যায়। গান্ধার গ্রামের নি স্বরটি কেবল চার শ্রুতি সম্পন্ন। ৯৯-১০২

টিপ্পনী: পারিজাতের মতানুযায়ী মধ্যম ও গান্ধার গ্রামের শ্রুতি বিভাগের সঙ্গে গ্রন্থকারেব পূর্ব্ববর্ত্তী ও পরবর্ত্তী কালের গ্রন্থকারগণ কথিত মধ্যম-গান্ধার গ্রামের পার্থক্য পরিলক্ষিত হয়। বিশেষতঃ রত্নাকর সদৃশ সঙ্গীত রত্নাকরের পার্থক্য প্রকট। পরবর্ত্তী পৃষ্ঠার গ্রাম চক্রটির প্রতি লক্ষ্য করলেই পার্থক্যটা সুস্পষ্ট হবে। বলাবাহুল্য, পারিজাতের মতো, রত্নাকরের স্বরও শেষ শ্রুতি থেকে উদ্ভূত।

কিন্তু, বর্ত্তমানের স্বর প্রথম শ্রুতি থেকে নিষ্পন্ন হয় এবং এই কারণেই সংলগ্ন স্বর-শ্রুতি-মণ্ডল চিত্রটিতে প্রথম শ্রুতি তীব্রা=পারিজাতের তীব্র নি=বর্ত্তমানের সা দেখানো হয়েছে এবং পারিজাতের সা=বর্ত্তমানের কোমল রে দেখানো হয়েছে। কিন্তু, স্বরাদির তুলনাত্মক আলোচনার ক্ষেত্রে এই "প্রথম" ও "শেষ" শ্রুতির উদাহরণগুলি বিভ্রান্তির সৃষ্টি করতে পারে। বস্তুতঃ পারিজাতের ও বর্ত্তমানের স্বরগুলি সবই ২২ শ্রুতির অন্তর্গত এবং পরের পর নিষ্পন্ন হয়ে থাকে। সুতরাং পাঠক যদি পারিজাতের সা-কে বর্ত্তমানের সা হিসাবে গ্রহণ করে অগ্রসর হন তাহলে, স্বরের তুলণাত্মক আলোচনার ব্যাপারটা অনেকখানি সহজ সরল হয়ে যাবে। দেখা যাবে, বর্ত্তমানের শুদ্ধ রে-র সঙ্গে পারিজাতের তীব্র বা শুদ্ধ রে-র পার্থক্য মাত্র এক শ্রুতির। ৯৯ ১০২

॥ ইতি গ্রামলক্ষণম্ ॥

আরোহশ্চাবরোহশ্চ স্বরাণাং জায়তে যদা।
তাং মূর্চ্ছনাং তদা লোকে আহুর্গ্রামাশ্রয়ং বুধাঃ ॥ ১০৩

সপ্তসংখ্যাযুতাস্তাস্যুস্তাসাং নামানি বচ্ম্যহম্।
তত্রতূত্তরমন্দ্রা স্যাৎ ষড়জপূর্ব্বকসম্ভবা ॥ ১০৪

দ্বিতীয়া রজনী প্রোক্তা নিষাদস্বরপূর্ব্বকা।
ধৈবতাদিস্বরোদ্ভূতা তৃতীয়া চোত্তরায়তা ॥ ১০৫

চতুর্থী শুদ্ধষড়্জাস্যাৎ পঞ্চমাদিস্বরোদ্ভবা।
মৎসর্য্যাখ্যাকৃতাখ্যা সা মধ্যমাদিস্বরোদ্ভবা ॥ ১০৬

অশ্বক্রান্তা তু ষষ্ঠী স্যাৎ গান্ধারস্বরপূর্ব্বকা।
ঋষভাদিস্বরোদ্ভূতা সপ্তম্যাখ্যাভিরুদ্গতা। ১০৭

পূর্ব্বোল্লিখিত গ্রাম-ত্রয়ের ভিত্তিতে, স্বর-সপ্তকের যে সরল আরোহণ ও অবরোহণ হয়, তারই নাম মূর্চ্ছনা। মূর্চ্ছনার সংখ্যা, শুদ্ধ সপ্তকের হিসাব অনুযায়ী, মাত্র সাতটি। এবং তাদের পরিচয় হ'চ্ছে, যথাক্রমে :—

(ষড়জ গ্রামের) সা স্বরকে আদিতে রেখে যে মূর্চ্ছনা তৈরী হয়, তার নাম উত্তরমন্দ্রা। যেমন সা, রে, গা, মা, পা, ধা, নি। নি, ধা, পা, মা, গা, রে, সা। অনুরূপ—

নি	স্বরকে	আদিতে	রেখে	যে	মূর্চ্ছনা	তৈরী হয়,	তার নাম,	রজনী।
ধা	”	”	”	”	”	”		উত্তরায়তা।
পা	”	”	”	”	”	”		শুদ্ধ ষড়্জা।
মা	”	”	”	”	”	”		মৎসরীকৃতা।
গা	”	”	”	”	”	”		অশ্বক্রান্তা।
রে	”	”	”	”	”	”		অভিরুদ্গতা।

—১০৩-১০৭

টিপ্পনী ঃ পারিজাতকার এখানে কেবলমাত্র ষড়জ গ্রামের অন্তর্গত সাতটি মূর্চ্ছনার নামোল্লেখ করেছেন। পাঠকের অবগতির জন্য, এখানে, তিনটি গ্রামের অন্তর্গত (৩×৭=২১) একুশটি মূর্চ্ছনার পরিচয় যথাযথভাবে সাজিয়ে দেওয়া যাচ্ছে :—

	সংখ্যা	নাম	আরোহণ	অবরোহণ
ষড়্জ গ্রাম	১	উত্তরমন্দ্রা	স র গ ম প ধ নি	নি ধ প ম গ র স
	২	রজনী	নি্ স র গ ম প ধ	ধ প ম গ র স নি
	৩	উত্তরায়তা	ধ্ নি্ স র গ ম প	প ম গ র স নি্ ধ্
	৪	শুদ্ধ-ষড়্জা	প্ ধ্ নি্ স র গ ম	ম গ র স নি্ ধ্ প্
	৫	মৎসরীকৃতা	ম্ প্ ধ্ নি্ স র গ	গ র স নি্ ধ্ প্ ম্
	৬	অশ্বক্রান্তা	গ্ ম প্ ধ্ নি্ স র	র স নি্ ধ্ প্ ম্ গ্
	৭	অভিরুদ্গতা	র্ গ্ ম্ প্ ধ্ নি্ স	স নি্ ধ্ প্ ম্ গ্ র্
মধ্যম গ্রাম	১	সৌবীরী	ম প ধ নি র্স র্র র্গ	র্গ র্র র্স নি ধ প ম
	২	হরিণাশ্বা	গ ম প ধ নি র্স র্র	র্র র্স নি ধ প ম গ
	৩	কলোপনতা	র গ ম প ধ নি র্স	র্স নি ধা প ম গ র
	৪	শুদ্ধ-মধ্যা	স গ ম প ধ নি	নি ধ প ম গ র স
	৫	মার্গী	নি্ স র গ ম প ধ	ধ প ম গ ব স নি্
	৬	পৌরবী	ধ্ নি্ স র গ ম প	প ম গ র স নি্ ধ্
	৭	হৃষ্যকা	প্ ধ্ নি্ স র গ ম	ম গ ব স নি্ ধ্ প্
গান্ধার গ্রাম	১	নন্দা	নি র্স র্র র্গ র্ম র্প ধ	ধ র্প র্ম র্গ র র্স নি
	২	বিশালা	ধ নি র্স র্র র্গ র্ম র্প	র্প র্ম র্গ র্র র্স নি ধ
	৩	সুমুখী	প ধ নি র্স র্র র্গ র্ম	র্ম র্গ র্র র্স নি ধ প
	৪	বিচিত্রা	ম প ধ নি র্স র্র র্গ	র্গ র্র র্স নি ধ প ম
	৫	রোহিণী	গ ম প ধ নি র্স র্র	র্র র্স নি ধ প ম গ
	৬	সুখা	র গ ম প ধ নি র্স	র্স নি ধ প ম গ র
	৭	আলাপা	স র গ ম প ধ নি	নি ধ প ম গ র স

অতঃপর পাঠক লক্ষ্য করুন, এইভাবে সা-র স্থানে নি, নি-র স্থানে ধা প্রভৃতি স্বর গ্রহণ করে মূর্চ্ছনা সৃষ্টি করার ফলে, কী উপায়, নূতন নূতন স্বর ও

ঠাটের উৎপত্তি হতে পারে। উদাহরণ স্বরূপ এখানে পারিজাতের ষড়্জ গ্রামের অন্তর্গত সাতটি মূর্চ্ছনার পরিচয় দেওয়া যাচ্ছে। অর্থাৎ, এই সাতটি মূর্চ্ছনার নি ধা প্রভৃতি স্বরগুলিকে আমরা যদি সা হিসাবে গ্রহণ করি এবং পারিজাতের শুদ্ধ ঠাট্ অনুযায়ীই পরের পর স্বর সন্নিবেশ করে অগ্রসর হই, তাহলে, স্বরের রূপান্তরটা কী ভাবে হয় এবং তার ফলে, কতগুলি মেল বা ঠাটের পরিচয় আমরা পেতে পারি, তাই দেখানো যাচ্ছে :—

১	উত্তরমন্দ্রা	স র জ্ঞ ম প ধ ণ	=পারিজাতের শুদ্ধ ঠাট=বর্ত্তমানের কাফি ঠাট্!
২	রজনী	ণ্ স র জ্ঞ ম প ধ	
		স র গ ম প ধ ন	=বর্ত্তমানের শুদ্ধ বা বেলাবল ঠাট্।
৩	উত্তরায়তা	ধ্ ণ্ স র জ্ঞ ম প	
		স ঋ জ্ঞ ম হ্ম দ ণ	=পা-হীন অথচ হ্ম-যুক্ত বর্ত্তমানের ভৈরবী ঠাট্
৪	শুদ্ধ-ষড়্জা	প্ ধ ণি স র জ্ঞ ম	
		স র জ্ঞ ম প দ ণ	=বর্ত্তমানের আসোয়ারী ঠাট্।
৫	মৎসরীকৃতা	ম্ প্ ধ্ ণ্ স র জ্ঞ	
		স র গ ম প ধ ণি	=বর্ত্তমানের খাম্বাজ ঠাট্।
৬	অশ্বক্রান্তা	জ্ঞ্ ম্ প্ ধ্ ণ্ স র	
		স র গ হ্ম প ধ ন	= বর্ত্তমানের কল্যাণ ঠাট্।
৭	অভিরুদ্‌গতা	র জ্ঞ ম প ধ ণ র্স	
		স ঋ জ্ঞ ম প দ ণ	=বর্ত্তমানের ভৈরবী ঠাট্

উপরোক্ত ২১টি মূর্চ্ছনার মধ্যে, আপাত-দৃষ্টিতে, কিছু সামঞ্জস্য পরিলক্ষিত হ'তে পারে। যেমন, ষড়জ গ্রামের উত্তরমন্দ্রার সঙ্গে গান্ধার গ্রামের আলাপা মূর্চ্ছনাটির স্বর-ব্যবস্থা বা মধ্যম গ্রামের সৌবীরী মূর্চ্ছনাটির সঙ্গে গান্ধার গ্রামের বিচিত্রা মূর্চ্ছনাটির স্বর ব্যবস্থা। কিন্তু, সংলগ্ন গ্রাম-চক্র ও স্বর-শ্রুতি-মণ্ডল চিত্রটির প্রতি লক্ষ্য করলেই বোঝা যাবে, আপাত-দৃষ্টিতে যে স্বরগুলিকে অভিন্ন মনে হচ্ছে, শ্রুতিগত কারণে, তাদের মধ্যে পার্থক্যটা কত গভীর।

॥ গ্রাম-চক্র ॥

	শ্রুতির সংখ্যা	শ্রুতির নাম	ষড় গ্রাম	মা গ্রাম	শার্ঙ্গি	রত্ন মা গ্রাম	পারিজাতের গা গ্রাম	রত্নাকরের গা গ্রাম	
	১	তীব্রা					রে		
	২	কুমুদ্বতী							
	৩	মন্দা							
মেরু	৪	ছন্দোবতী	সা	সা	মা	মা	গা	গা	মেরু
	৫	দয়াবতী							
	৬	রঞ্জনী							
	৭	রতিকা	রে	রে	পা	পা	মা	মা	
	৮	রৌদ্রী							
	৯	ক্রোধা	গা	গা					
	১০	বজ্রিকা			ধা		পা	পা	
	১১	প্রসারিণী				ধা			
	১২	প্রীতিঃ							
	১৩	মার্জ্জনী	মা	মা	নি	নি	ধা	ধা	
	১৪	ক্ষিতিঃ							
	১৫	রক্তা							
	১৬	সন্দীপিনী							
	১৭	আলাপিনী	পা	পা	সা	সা	নি	নি	
	১৮	মদন্তী							
	১৯	রোহিণী							
	২০	রম্যা	ধা	ধা	রে	রে	সা	সা	
	২১	উগ্রা							
	২২	ক্ষোভিণী	নি	নি	গা	গা		রে	
	১	তীব্রা					রে		
	২	কুমুদ্বতী							
	৩	মন্দা							
মেরু	৪	ছন্দোবতী	সা	সা	মা	মা	গা	গা	—

মূর্চ্ছনা সম্পর্কে আরও একটি প্রয়োজনীয় কথা এখানে বলে রাখা কর্ত্তব্য মনে করি। এতক্ষণ যে মূর্চ্ছনা সম্বন্ধে আলোচনা করা হলো, তার নাম **গ্রাম-মূর্চ্ছনা**। এই গ্রাম-মূর্চ্ছনার সার্থকতা, বিশেষভাবে, রাগের স্বর পরিচিতির ক্ষেত্রেই সীমাবদ্ধ। অপরপক্ষে, রাগের আরোহণ অবরোহণ তথা চলন্ প্রভৃতির পরিচয় দেবার জন্যও আর এক রকমের মূর্চ্ছনা প্রচলিত ছিল সেকালে। তার নাম রাগ মূর্চ্ছনা। এই রাগ মূর্চ্ছনার পরিচয় পারিজাতের রাগাধ্যায় (৩৫৭ · সূত্রের টিপ্পনী) আলোচনা প্রসঙ্গে দ্রষ্টব্য। অর্থাৎ, গ্রাম-মূর্চ্ছনা ও রাগ-মূর্চ্ছনা সম্বন্ধে সচেতন না থাকলে, পাঠকের পক্ষে, পারিজাত বর্ণিত রাগের স্বরূপ নির্ণয় করা অসম্ভব হবে। পরিশেষে বক্তব্য এই যে, বর্ত্তমানে, কোন রকম মূর্চ্ছনারই প্রয়োজন স্বীকৃত হয় না আমাদের হিন্দুস্থানী পদ্ধতির সঙ্গীতে। তবে, মূর্চ্ছনা কথাটিকে অজস্রভাবে ব্যবহৃত হতে দেখা যায়, কবি ও সাহিত্যিকদের রচনাবলীর মধ্যে—অবশ্যই, সাঙ্গীতিক অর্থে অর্থহীনভাবে। ১০৩-১০৭

আরোহশ্চাবরোহশ্চ তথৈব বিকৃতেষ্বপি।
ষাড়বৌডবরীত্যাঽত্র কুর্য্যাদারোহণাদিকম্॥ ১০৮

মধ্যষড্জং সমারভ্য তদূর্দ্ধস্বরমাব্রজেৎ।
পূর্বৈবৈকৈকস্বরং ত্যক্ত্বা ত্বারোহাদিকমূহ্যতাম্॥ ১০৯

আরোহণ অবরোহণের ভিত্তিতে, যে ভাবে শুদ্ধ স্বরের মূর্চ্ছনা তৈরী হয়, ঠিক সেই নিয়মেই, বিকৃত স্বরেরও মূর্চ্ছনা তৈরী করতে হয়। তবে, এই বিকৃত স্বরের মূর্চ্ছনাগুলি সম্পূর্ণ জাতির হয় না। কখনও ষাড়ব (খাড়ব) কখনও ঔড়ব অর্থাৎ কখনও ছয় স্বর, কখনও বা পাঁচ স্বরের ভিত্তিতে আরোহণ-অবরোহণ করে। যেমন, মুদারার সা থেকে আরম্ভ করে, পরের পর, পরবর্ত্তী স্বর নিয়ে মূর্চ্ছনা তৈরী করতে গেলে, ক্রমিক নিয়মানুসারে, একে একে কেন্দ্র স্বরগুলি ত্যাগ ক'রে, ঠিক পরের পর স্বর নিয়ে আরোহণ করতে হয়। যেমন :—

সা রে গা মা পা ধা নি। নি ধা পা মা গা রে সা।
রে গা মা পা ধা নি র্সা। র্সা নি ধা পা মা গা রে।

—১০৮-১০৯

টিপ্পনী ঃ বিকৃত স্বরের মূর্চ্ছনাগুলি ঔড়ুব বা যাডব হয়ে যায় স্বাভাবিক কারণেই—মূর্চ্ছনার মধ্যে সাতটি স্বরের অভাব পরিলক্ষিত হয় বলে। সাঙ্গীতিক আইন অনুযায়ী, কোন রাগের মধ্যে, আমরা দুই নি, দুই ধা, দুই মা, দুই গা বা দুই রে ব্যবহার করলেও করতে পারি এবং করেও থাকি। কিন্তু, মূর্চ্ছনার মধ্যে, পরের পর দুই নি, দুই ধা প্রভৃতি কোন অজুহাতেই যুক্ত করতে পারি না। অর্থাৎ, সা রে গা মা পা ধা নি-র মতো পরেব পর স্বর সংস্থাপন ব্যতীত মূর্চ্ছনা তৈরিই হতে পারে না। সুতরাং বিকৃত স্বর নিয়ে মূর্চ্ছনা তৈরি করার ফলে, যখন দেখা যায়, তার মধ্যে পরের পর দুই মা বা দুই গা প্রভৃতির মতো স্বর প্রকট হয়ে উঠছে, তখন স্বাভাবিকভাবেই, অন্য কোন স্বরের বিলুপ্তি ঘটে গেছে প্রমাণিত হয়ে যায়। বলাবাহুল্য, বিকৃত স্বরের মূর্চ্ছনাদির মধ্যে, একই স্ববেব দ্বিবিধ প্রয়োগ বিজ্ঞান সম্মত নয় বলেই, প্রয়োজনানুসারে—

শুদ্ধ	রে-কে	পূর্ব্ব গা
শুদ্ধ	গা-কে	তীব্রতব রে
সাধাবণ	গা-কে	তীব্রতম রে
শুদ্ধ	মা-কে	অতি-তীব্রতম গা
শুদ্ধ	ধা কে	পূর্ব্ব নি
শুদ্ধ	নি-কে	তীব্রতব ধা
কৈশিক	নি-কে	তীব্রতম ধা

স্বরূপে পবিচিত করে, মূর্চ্ছনার আইন বজায় রাখা হয়েছে। (৭৩-৭৮ সূত্রের টিপ্পনী দ্রষ্টব্য) উদাহরণ স্বরূপ আমরা এখানে পাঁচটি বিকৃত স্ববেব মাত্র একটি করে মূর্চ্ছনার পরিচয় দিচ্ছি। এই পাঁচটি মূর্চ্ছনার স্বর-রূপান্তরটা লক্ষ্য করলেই কিছুটা বোঝা যাবে, কেন, বিকৃত স্বরের মূর্চ্ছনাগুলি সাত স্বরের হয় না বা হতে পারে না।

ঋ জ্ঞ ম প ধ ণ র্সা

স র গ ৃম দ ধ ন=পা-হীন অথচ দা-যুক্ত কল্যাণ ঠাট্।

ম প ধ ণ র্স র্র

স ঋ জ্ঞ ম হ্ম দ ণ=পা-হীন অথচ হ্মা-যুক্ত ভৈরবী ঠাট্।

ঋ প ধ ণ র্স র্র র্জ্ঞ

স ঋ জ্ঞ গ হ্ম দ ধ=পা-নি-হীন অথচ ধা-যুক্ত তোড়ি ঠাট্‌!

দ ণ র্স র্র র্জ্ঞ র্ম র্প

স র গ হ্ম প ধ ন=কল্যাণ ঠাট্‌ (?)

ন র্স র্র র্জ্ঞ র্ম র্প র্ধ

স ঋ জ্ঞ গ হ্ম দ ণ=মা-পা-হীন অথচ গা-হ্মা-যুক্ত ভৈরবী ঠাট্‌!

এখানে দা-কে, অর্থাৎ কোমল ধা-কে সা-রূপে কল্পনা ক'রে মূর্চ্ছনা তৈরি করার ফলে দেখা যাচ্ছে, বর্ত্তমানে প্রচলিত কল্যাণ ঠাটের মতো একটি সাতস্বর-যুক্ত সপ্তকের উৎপত্তি হচ্ছে। সুতরাং এক্ষেত্রে মনে হওয়াই স্বাভাবিক যে, ১০৮ সূত্রে পারিজাতকার যা বলেছেন তা ঠিক নয়। অর্থাৎ, বিকৃত স্বরযুক্ত মূর্চ্ছনার মধ্যেও মাঝে মাঝে সুসম্বদ্ধ সাতটি স্বরের অস্তিত্ব প্রকট হয়ে ওঠে। বস্তুতঃ, ব্যাপারটাকে আপাতদৃষ্টিতে বিচার করে দেখলে, এই রকম কথা মনে হওয়াই স্বাভাবিক এবং সম্ভবতঃ পারিজাতকারও এই রকম আপাত-প্রাপ্ত স্বর সপ্তকের অস্তিত্ব সম্বন্ধে সচেতন ছিলেন বলেই ১০৮ সূত্রের মধ্যে "কুর্য্যাৎ" শব্দটি ব্যবহার ক'রে গিয়েছেন। অর্থাৎ, তাঁর বক্তব্যর মধ্যে একটা উচিৎ—অনুচিৎ-এর ইঙ্গিত প্রচ্ছন্ন রয়েছে বুঝতে পারা যাচ্ছে। আলোচ্য ক্ষেত্রে, যে মূর্চ্ছনাটির মধ্যে একটা সুসম্বদ্ধ সপ্তকের চেহারা দেখতে পাচ্ছি, স্বর ও শ্রুতির বিচারে তার সত্যকার চেহারা কী দাঁড়ায়, অনুমান করবার অবকাশ পাচ্ছি না। কিন্তু, যদি সংলগ্ন স্বর-শ্রুতি-মণ্ডল চিত্রটির প্রতি লক্ষ্য রেখে আমরা উক্ত আপাত-প্রাপ্ত কল্যাণ ঠাটের স্বরগুলির শ্রুতি-মূল্য বিচার করতে আরম্ভ করি, তাহলে দেখা যাবে, সব গোলমাল হয়ে যাচ্ছে। প্রথমতঃ প্রশ্ন উঠ্‌বে, আলোচ্য মূর্চ্ছনার কোমল ধা-টি পারিজাতের কোন কোমল ধা? মদন্তী শ্রুতিজাত পূর্ব্ব ধা কিংবা রোহিণী শ্রুতিজাত কোমল ধা? আলোচনার সুবিধার জন্য যদি এই ধা-টিকে কোমল ধা হিসাবে গ্রহণ করেও অগ্রসর হওয়া যায়, তাহলেও দেখা যাবে, স্বরাদির মধ্যে শ্রুতির অসঙ্গতিটা প্রকট হয়ে উঠছে এবং আসল পা স্বরটিকেই খুঁজে পাওয়া যাচ্ছে না। যেমন :—

	পারিজাতের	দা	থেকে	ণা=৪	শ্রুতি
কিন্তু,	বর্ত্তমানের	সা	„	রে=৫	„
	পারিজাতের	ণা	„	সা=৫	„

কিন্তু,	বর্ত্তমানের	রে	থেকে	শুদ্ধ গা = ৪	শ্রুতি
	পারিজাতের	সা	„	রে = ৪	„
কিন্তু,	বর্ত্তমানের	শুদ্ধ গা	„	কড়ি মা = ৫	„
	পারিজাতের	জ্ঞা	„	মা = ৫	„
কিন্তু,	বর্ত্তমানের	কড়ি মা	„	পা = ৩	„
	পারিজাতের	মা	„	পা = ৫	„
এবং	বর্ত্তমানেরও	পা	„	ধা = ৫	„
	পারিজাতের	পা	„	ধা = ৫	„
এবং	বর্ত্তমানেরও	ধা	„	শুদ্ধ নি = ৪	„
	পারিজাতের	ধা	„	ণা = ৩	„
এবং	বর্ত্তমানেরও	শুদ্ধ নি	„	র্সা = ৩	„

এখানে দেখা যাচ্ছে, শেষের দিকের তিনটি স্বর ব্যতীত বাকি সব স্বরের মধ্যেই শ্রুতির অসঙ্গতি বর্ত্তমান রয়েছে এবং তার ফলেই, পারিজাতের দা-যুক্ত মূর্চ্ছনাটিকে, পারিজাতেরই শুদ্ধ সপ্তক-এ রূপান্তরিত করে, যে দুটি স্বরকে আমরা ম্মা ও পা-রূপে পাচ্ছি (অর্থাৎ, যে দুটি স্বরের অবস্থিতির জন্যই রূপান্তরিত মূর্চ্ছনাটিকে আমরা ইদানীং কালের কল্যাণ ঠাট্-এর অনুরূপ বলে অনুমান করছি) আসলে সে দুটি স্বর ম্মা-পা নয়। কারণ, বর্ত্তমানের কড়ি মা যদি পারিজাতের সাধারণ মা হয়, তাহলে, বর্ত্তমানের পা স্বরটি পারিজাতের অতি-মৃদু পা হয়ে যায়। অথচ, মূর্চ্ছনার কারণে, পারিজাতকার যে তীব্রতম মা স্বরটিকে মৃদু পা-রূপে উল্লেখ করেছেন, আলোচ্য ক্ষেত্রে সে স্বরটি পা-রূপে গ্রাহ্য নয়, কারণ, মৃদু পা-কে পা-রূপে গ্রহণ করলে আলোচ্য মূর্চ্ছনার (একটিমাত্র বিকৃত স্বরযুক্ত মূর্চ্ছনা) সব ক'টি পরবর্ত্তী স্বরই শ্রুতিগত কারণে বিকৃত হ'য়ে যাবে। অপরপক্ষে, পা স্বরটিও কোন অজুহাতেই বিকৃত হতে পারে না। সুতরাং বোঝা যাচ্ছে, পারিজাতের দা-যুক্ত মূর্চ্ছনাটির মধ্যে আসলে অবস্থান করছে দু'রকমের মা। একটি হচ্ছে তীব্র মা ও অপরটি হচ্ছে তীব্রতম মা বা মৃদু পা। এবং, যেহেতু কোন মূর্চ্ছনার মধ্যে একই স্বরের দু'রকম বিকৃত রূপের অস্তিত্ব অবৈজ্ঞানিক, অতএব, প্রমাণিত হয়ে যাচ্ছে, আমাদের রূপান্তরিত মূর্চ্ছনাটি আপাতদৃষ্টিতে কল্যাণ ঠাটের অনুরূপ বলে মনে হলেও, আসলে সেটি হচ্ছে একটি পা-হীন ষাড়ব মূর্চ্ছনা মাত্র।

ভারতীয় সঙ্গীতের গ্রাম ও তার মূর্চ্ছনাদির গুরুত্ব অপরিসীম। এ সম্বন্ধে আধুনিক যুগের অন্যতম শ্রেষ্ঠ সঙ্গীত-যোগী স্বর্গত ভাতখণ্ডেজী বলে গেছেন, "আমাদের পুরোণ সঙ্গীতে, প্রাচীন পদ্ধতির গ্রাম রচনা অতি সুষ্টুভাবেই প্রযুক্ত হতো। বস্তুতঃ, এই আমলে আমাদের দেশের সঙ্গীত প্রগতি অব্যাহতই ছিল। সুতরাং, বর্ত্তমানের সঙ্গীত শিক্ষার্থীদেরও কর্ত্তব্য এই গ্রাম-ত্রয় সম্বন্ধে অবহিত হওয়া।"—কিন্তু, এ সম্বন্ধে বিশদ আলোচনা করা আপাততঃ আমাদের পক্ষে সম্ভবপর হচ্ছে না, স্থানাভাব নিবন্ধন। আপাততঃ, বিলুপ্ত গান্ধার গ্রাম সম্বন্ধে যৎকিঞ্চিৎ আলোচনা করে আমরা এ প্রবন্ধ শেষ করবো। প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রকারদের মধ্যে, সম্ভবতঃ, পারিজাতকার অহোবলই হচ্ছেন একমাত্র শাস্ত্রকার যিনি, গ্রাম-ত্রয়ের আলোচনা প্রসঙ্গে গুরুত্ব আরোপ করেছেন কেবলমাত্র ষডজ গ্রামটির ওপরেই। কিন্তু, অন্যান্য গ্রন্থে দেখা যায়, ষডজ গ্রামের গুরুত্ব সর্ব্বাধিক হলেও মধ্যম গ্রামটিকেও কেউ একেবারে ত্যাগ করেন নি। যেমন, সঙ্গীত দর্পণকার দামোদর মিশ্র (১৬২৫ খৃঃ অঃ) বলেছেন,

> গ্রামঃ স্বর-সমূহঃ স্যাৎ মূর্চ্ছনাদে সমাশ্রযঃ।
> তৌ দ্বৌ ধরাতলে তত্র স্যাৎ ষড়জ গ্রাম আদিমঃ ॥ ৭৫
> দ্বিতীয়ো মধ্যমগ্রামস্তয়োর্লক্ষণমুচ্যতে ॥ ৭৬
> …তাশ্চস্বর্গে প্রযোক্তব্যা বিশেষাদত্র নোদিতাঃ ॥ ৯৯

অর্থাৎ—

গ্রাম হচ্ছে মূর্চ্ছনার আধার স্বরূপ স্বর সমষ্টি এবং তিনটি গ্রামের মধ্যে, ইহলোকে প্রচলিত আছে মাত্র দুটি গ্রাম, ১। ষডজ গ্রাম ও ২। মধ্যম গ্রাম। এদের লক্ষণ সমূহ বলা যাচ্ছে। তৃতীয় গ্রামটি স্বর্গলোকে প্রযুক্ত হয় বলে, তার সম্বন্ধে কিছু বলা হচ্ছে না।

বস্তুতঃ মধ্যম গ্রামটি যে গান্ধার গ্রামের মতো স্বর্গপ্রাপ্ত গ্রাম নয় তার প্রমান আজও আমরা পেয়ে থাকি, ললিত, পঞ্চম, মালকোষ, বসন্ত প্রভৃতি রাগের স্বরূপ প্রত্যক্ষ করে, কিন্তু, অতি প্রাচীন গ্রাম তিনটির মধ্যে দুটি গ্রাম প্রচলিত রইল, অকস্মাৎ গান্ধার গ্রামটি বিলুপ্ত হলো কেন?

এ সম্বন্ধে, একালের একজন খ্যাতনামা সঙ্গীত-কোবিদ্ লিখেছেন, গান্ধার গ্রামটি ছিল আসলে নিষাদ্ গ্রাম। অর্থাৎ, এর মূর্চ্ছনা আরম্ভ হ'তো নি

স্বরটিকে গ্রহণ ক'রে। কিন্তু, বিশেষভাবে, গন্ধর্ব্বদের (যারা মার্গ সঙ্গীত গাইত) দ্বারা পরিবেশিত হ'তো বলেই, কালক্রমে, গ্রামটির নাম হ'য়ে যায় গন্ধর্ব্ব গ্রাম এবং গান্ধার-গ্রাম নাম পরিগ্রহ করে আরও পরবর্ত্তীকালে—গন্ধর্ব্ব কথাটার অপভ্রংশ হিসাবে। অপরপক্ষে, এই গ্রামটির স্বর্গপ্রাপ্তির কারণও হচ্ছে গন্ধর্ব্বদের প্রতিপাদ্য মার্গ সঙ্গীতের বিলুপ্তি। বলাবাহুল্য, মার্গ-সঙ্গীত বিলুপ্ত হওয়ার অন্যতম কারণ যে গান্ধার গ্রামের বিলুপ্তি সে সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশমাত্রও নেই। কিন্তু, মুস্কিল বাধিয়েছে ওই নিষাদ গ্রামটি। আমরা অনেক চেষ্টা করেও কোন প্রাচীন সঙ্গীত গ্রন্থের মধ্যে নিষাদ গ্রামের পরিচয় আবিষ্কার করতে পারিনি। বরং লক্ষ্য করেছি, অনেকে "নৈষাদী-রীতি"র তাৎপর্য্য উপলব্ধি করতে না পেরে নৈষাদী জাতিকে নিষাদ গ্রামরূপে ভুল করেছেন। যাই হোক, আমরা যখন দেখতে পাচ্ছি, নাট্যশাস্ত্রকার ভরতও গান্ধার গ্রাম সম্পর্কে নীরবতা অবলম্বন করেছেন, তখন, নিষাদ গ্রামের অস্তিত্ব সম্বন্ধে উৎকণ্ঠা পোষণ করবার কোন যুক্তি দেখিনা। বস্তুতঃ পূঃ পূর্ব্ব যুগে গান্ধার গ্রামের অস্তিত্ব ছিল নিঃসন্দেহ; কিন্তু পরবর্ত্তী যুগের সঙ্গীত শাস্ত্রকারগণ এই গ্রামের অন্তর্গত স্বরগুলির স্বরূপ জানতেন কি না সন্দেহ। আমাদের মনে হয়, তাঁরা কেবলমাত্র গান্ধার গ্রামের শ্রুতি-বিভাগটিকে কোন রকমে সংগ্রহ করে লিপিবদ্ধ করে গিয়েছিলেন নিজেদের গ্রন্থের মধ্যে এবং আজকের দিন পর্য্যন্ত এইটুকু ইতিহাসই অস্তিত্ব রক্ষা করছে বিলুপ্ত গান্ধার গ্রামের। সত্যি কথা বলতে কি, এই স্বর্গপ্রাপ্তির নিগূঢ় কারণটি হচ্ছে সঙ্গীত শিল্পীর অক্ষমতা। সংলগ্ন গ্রাম-চক্রের অন্তর্গত গান্ধার গ্রামের সপ্তকটির প্রতি লক্ষ্য করলেই এই অক্ষমতার রহস্যটি বোধগম্য হবে। গান্ধার গ্রামের স্বরগুলি যে যে শ্রুতিতে নিষ্পন্ন হ'তো, সেই সব শ্রুতিকে প্রকট করে তুলে স্বর নিষ্পন্ন করতে পারা আজকের দিনের শিল্পীদের পক্ষে যেমন অসম্ভব, তেমনি অসম্ভব ছিল আলোচ্য যুগের শিল্পীদের পক্ষেও। আজকের দিনে আমরা যেমন বেলাবল ঠাটকে শুদ্ধ ঠাটরূপে গ্রহণ করে কণ্ঠ সাধনা করি, তেমনি, আলোচ্য যুগের শিল্পীরাও কাফি ঠাটের মতো একটা ঠাটকে শুদ্ধ ঠাটরূপে গ্রহণ করে কণ্ঠ সাধনা করতেন। কিন্তু, আজকের দিনের আমাদের পক্ষে যেমন পারিজাতের পূর্ব্ব রে, তীব্র ও তীব্রতম গা, তীব্র ও তীব্রতম মা, পূর্ব্ব ধা, এমন কি শুদ্ধ ধা স্বরটিকে পর্য্যন্ত সঠিকভাবে নিষ্পন্ন করা কঠিন, তেমনি, অসম্ভব ছিল আলোচ্য যুগের শিল্পীদের পক্ষেও পূর্ব্ববর্ত্তীকালের

গান্ধার গ্রামের স্বরগুলিকে যথাযথ শ্রুতিতে নিষ্পন্ন করা। বলাবাহুল্য, এই অক্ষমতার একমাত্র কারণ হচ্ছে সমসাময়িক কালের স্বর-সপ্তককে কণ্ঠাধীন *করার বৈজ্ঞানিক অভ্যাস এবং এই সপ্তককেই চিরকালের সপ্তক হিসাবে* মনে করে নেওয়ার চিরন্তন্ সংস্কার। অবশ্য, এ কথা সত্য যে, বৈজ্ঞানিক প্রণালীতে স্বর সাধনা না করলে ভাল শিল্পী হওয়া যায় না, কিন্তু এ সত্যও প্রমানিত যে, অতীতের অনেক কিছুই আজ নিঃশেষে বিলুপ্ত হয়ে গেছে বর্ত্তমানের বিজ্ঞানকে মর্য্যাদা দিতে গিয়েই। রসের রসিকরা অবশ্যই জানেন, আমাদের আউল, বাউল, ভাওয়াইয়া প্রভৃতি গ্রাম্য-গীতির মধ্যে এমন কতকগুলি অদ্ভুত শ্রুতিযুক্ত স্বর আছে, যা অমার্জ্জিত-কণ্ঠ গ্রাম্য-গায়করাই কেবল নিষ্পন্ন করতে পারে, সহরের মার্জ্জিত-কণ্ঠ প্রথম শ্রেণীর পল্লী-সঙ্গীত শিল্পীরা তা পারেন না। যাঁরা কবিগুরুর স্বকণ্ঠের গান শুনেছেন তাঁরা অবশ্যই স্বীকার করবেন--তিনি তাঁর বাউল অঙ্গের গানের মধ্যে এমন একটি অল্প-শ্রুতিযুক্ত কোমল নি ব্যবহার করতে পারতেন, যা তার সঙ্গীত ভবনের অনেক নাম-করা শিল্পীও নিষ্পন্ন করতে পারেন না। এ সম্বন্ধে লেখকের ব্যক্তিগত জীবনের একটি বিচিত্র অভিজ্ঞতা বিশেষভাবেই উল্লেখযোগ্য।

১৯২৮ থেকে ১৯৩২ সাল পর্য্যন্ত লেখক সাঁওতাল পরগণার অন্তর্গত জামতাড়া মহকুমার বাসীন্দা ছিলেন। এই সময় তিনি আপ্রাণ চেষ্টা করেছিলেন স্থানীয় ঝুমুর গানের অকৃত্রিম চালটিকে কণ্ঠায়ত্ব করতে। কিন্তু সক্ষম হন নি একটি বিশেষ স্বরকে আয়ত্ব করতে। এই বিশেষ স্বরটি হচ্ছে বর্ত্তমানের শুদ্ধ রে ও কোমল গান্ধারের মধ্যবর্ত্তী একটি স্বর। এই সময়, বুধন্ নামক একটি বাউরীর ছেলে লেখকের খিদমদ খাটত। বুধন ছিল একটি ঝুমুরদলের অধিনায়ক এবং তার কণ্ঠস্বরও ছিল অতি সুমিষ্ট। লেখক তাকে দিনের পর দিন সামনে বসিয়ে গান গাইয়েছেন, ক্রমান্বয়ে শোনার ফলে সেই বিশেষ স্বরটিকে এস্‌রাজের পর্দ্দায় বিধিবদ্ধ করাও সম্ভবপর হ'য়েছে তাঁর পক্ষে, কিন্তু কণ্ঠে আয়ত্ব করা সম্ভবপর হয়নি কিছুতেই। ইতিমধ্যে, মনিবের ঘনিষ্ঠ সান্নিধ্যে বুধনের সাহস বেড়ে গিয়েছিল। সে একদিন "ভদ্দর-লোকদের" গান শেখবার বিনীত আবেদন পেশ করে বসল লেখকের কাছে। অগত্যা, তার বাসনা পূরণের একটা ব্যবস্থা গৃহীত হলো। অতঃপর ১৯৩৩ সালে, লেখক কোলকাতায় এসে বাস করতে আরম্ভ করেন। পর বৎসর পূজাবকাশে জামতাড়ায় গিয়ে তিনি জানতে পারেন, মাত্র বছর তিনেকের

তালিম শুনেই, বুধন্ স্থানীয় অধিবাসীদের নিকট উস্তাদ্ নাম কিনেছে এবং সে আর চাকরের কাজ করে না,—নিকটবর্ত্তী সুখজোড়া গ্রামের এক কালী-কীর্ত্তনের দলে চাকরী গ্রহণ করেছে। শেষে ১৩৩৮ সালের কালী পূজার রাত্রে পাথ্‌রৌলের রাজবাড়ীতে লেখকের সঙ্গে আবার সাক্ষাৎ হয় বুধনের। সে সেখানে সদলবলে কালী-কীর্ত্তন গাইতেই গিয়েছিল এবং লেখক সবিস্ময়ে লক্ষ্য করেন, আয়াসলব্ধ টপ্পার দানাগুলোকে সে যেমন চমৎকারভাবে আয়ত্ত করেছে তেমনি হারিয়ে ফেলেছে তার সরল কণ্ঠের স্বাভাবিক মিষ্টত্বটুকু। যাই হোক, বহুকাল পরে বুধনের দেখা পেয়ে লেখক তার নিকট একখানা ঝুমুর শুনতে চান। বুধনও তৎক্ষণাৎ তাকে একখানা আধুনিক কবি-রচিত ঝুমুর শুনিয়ে দেয়। লেখক অগত্যা তাকে সেই সব পুরোণো গানের কথা স্মরণ করিয়ে দিলেন। বুধনও সলজ্জভাবে তাঁর অনুরোধ রক্ষা করবার চেষ্টা করল। কিন্তু, অনেক চেষ্টা করে যদিও বা সে সেই সব পুরোণ গানের দু' এক কলি স্মরণ করতে পারল, গাইতে পারল না একবর্ণও। অর্থাৎ মাত্র বছর সাতেক উচ্চাঙ্গ রাগ সঙ্গীত চর্চ্চা করবার ফলে, সে নিঃশেষে বিস্মৃত হয়েছিল শতাব্দী কালের ঐতিহ্য—তার বংশগত গীতি-পদ্ধতির স্বর-বিন্যাস ও বৈশিষ্ট্যকে। বুধন আজও গানের মাষ্টারী করছে বার্ণপুর অঞ্চলে—তবে পৈত্রিক নামটি বদলে ফেলেছে। ১০৮-১০৯

শুদ্ধাসু যানি নামানি তান্যেব বিকৃতেষপি। ১১০

বিকৃত স্বরগুলির মূর্চ্ছনার নামও শুদ্ধ স্বরের মূর্চ্ছনার অনুরূপ। ১১০

পূর্ব্ব-কোমল-তীব্রাণাং ঋষভাণাং ক্রমেণ তু।
যোগে শুদ্ধস্বরৈর্ভেদা একবিংশতিরীরিতাঃ॥ ১১১

পূর্ব্ব, কোমল ও তীব্র, এই তিন রকম বিকৃত রে স্বর যখন ক্রমে ক্রমে বাকি ছয়টি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে সংযুক্ত হয়ে মূর্চ্ছনা তৈরী করে, তখন তাদের বিকৃত মূর্চ্ছনার মোট সংখ্যা হয় ৭×৩=২১। ১১১

রিং তীব্রতরমাদায় মূর্চ্ছনা কাপি নোদিতা।
শুদ্ধ গান্ধার রাহিত্যাচ্ছুদ্ধ ষট্‌কবিয়োগতঃ॥ ১১২

তীব্রতর রে স্বর নিয়ে মূর্চ্ছনা সৃষ্টির কথা শোনা যায় না; কারণ, তীব্রতর রে ও শুদ্ধ গা অভিন্ন স্বর। সুতরাং, শুদ্ধ ছয়টি স্বরের মধ্য থেকে

শুদ্ধ গা বাদ পড়লে, স্বর সপ্তকের অস্তিত্ব থাকেনা এবং মূর্চ্ছনাও হতে পারে না।—১১২

কোমলাদিকগান্ধারৈশ্চতুর্ভির্বিকৃতৈঃ স্বরৈঃ।
অষ্টাবিংশতিভেদাঃ স্যুঃ শেষৈঃ শুদ্ধ স্বরৈরিহ ॥ ১১৩

কোমল, তীব্র, তীব্রতর ও তীব্রতম, এই চার রকমের বিকৃত গা স্বর ক্রমে ক্রমে বাকি ছয়টি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে সংযুক্ত হ'য়ে মূর্চ্ছনা তৈরি করলে, তাদের সংখ্যা হয় ৭×৪=২৮। ১১৩

গস্য পূর্ব্বস্য সংযোগে ত্বতিতীব্রতমস্য চ।
গস্য যোগে রি-মৌ শুদ্ধৌ নস্তোভেদান্ কথং জগু ॥ ১১৪

পূর্ব্ব ও অতি-তীব্রতম গা স্বর হচ্ছে যথাক্রমে শুদ্ধ রে ও শুদ্ধ মা স্বর। সুতরাং, এদেরও কোন মূর্চ্ছনা হ'তে পারে না,—ভেদাভেদের কথা বলবো কী করে। ১১৪

তীব্রাদি ম-ত্রয়েণাপি ভেদাস্তত্রৈকবিংশতিঃ।
পূর্ব্বকোমলতীব্রাণাং ধৈবতানাং ক্রমেণতু ॥ ১১৫

তীব্র, তীব্রতর ও তীব্রতম মা স্বর, বাকি ছয়টি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে সংযুক্ত হয়ে মূর্চ্ছনা তৈরি করলে, তাদের সংখ্যা হয়, ৭×৩=২১। ১১৫

যোগে শুদ্ধস্বরৈর্ভেদা একবিংশতিরীরিতাঃ।
ধং তীব্রতর মাদায় মূর্চ্ছনা ক্বাপি নোদিতা ॥ ১১৬
শুদ্ধ নিষাদরাহিত্যাচ্ছুদ্ধ ষট্কবিয়োগতঃ। ১১৭।১

পূর্ব্ব, কোমল ও তীব্র ধা স্বর বাকি ছয়টি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে সংযুক্ত হ'য়ে মূর্চ্ছনা তৈরি করলে, তাদের সংখ্যা হয়, ৭×৩=২১। তীব্রতম ধা স্বরের সঙ্গে সংযুক্ত কোন রকম মূর্চ্ছনার কথা কোথাও বলা হয়নি, কারণ, তীব্রতম ধা ও শুদ্ধ নি একই স্বর। ১১৬-১১৭।১

অষ্টাবিংশতিভেদাঃ স্যুঃ কোমলাদিক নি-স্বরৈঃ। ১১।২
নিষাদং পূর্ব্বমাদায় মূর্চ্ছনা ক্বাপি নোদিতা।
শুদ্ধ ধৈবতরাহিত্যাচ্ছুদ্ধ ষট্কবিয়োগতঃ ॥ ১১৮

কোমল, তীব্র, তীব্রতর ও তীব্রতম নি স্বর বাকি ছয়টি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে সংযুক্ত হ'য়ে মূর্চ্ছনা তৈরি করলে, তাদের সংখ্যা হয় ৭×৪=২৮। পূর্ব্ব-নি স্বর-যুক্ত মূর্চ্ছনার কথা কোথাও বলা হয় নি ; কারণ, পূর্ব্ব নি ও শুদ্ধ ধা একই স্বর। সুতরাং, শুদ্ধ ধা বাদ পড়ার জন্য স্বর সপ্তকও বর্ত্তমান থাকতে পারে না।—১১৭।২-১১৮

শুদ্ধৈর্ব্বিকৃতভেদাভ্যাং গ-রিভ্যাং যোজিতৈঃ স্বরৈঃ।
দ্বাদশভিঃ শতং ভেদা ভবন্তীতি বুধা জগুঃ ॥ ১১৯

জ্ঞানী-গুণীরা বলেন, গা ও রে স্বরের যাবতীয় বিকৃত রূপের সঙ্গে বাকি পাঁচটি শুদ্ধ স্বর যোগ ক'রে মূর্চ্ছনা তৈরী করলে, তাদের ভেদাভেদের সংখ্যা হয় ১১২।—১১৯

যদা স্যাতাং রি-ধৌ তীব্রৌ পূর্ব্বকোমলসংজ্ঞিতৌ।
গন্যোস্তৎপূর্ব্ববৃত্তিত্বাৎ তৌ তদাদায় নো ভিদা ॥ ১২০

যেহেতু কোমল গা ও কোমল নি, তীব্র রে ও তীব্র ধা স্বরেরই নামান্তর মাত্র, সুতরাং তীব্র রে ও তীব্র ধা স্বরেরও কোন রকম মূর্চ্ছনা-ভেদ হ'তে পারেনা। ১২০

রিভিস্ত্রিভিস্তথা মৈশ্চ বিকৃতৈর্ম্মিলিতৈঃ স্বরৈঃ।
শুদ্ধৈর্ভেদাস্ত্রিষষ্ঠিঃ স্যুঃ পঞ্চভিশ্চাপি সোঽব্রবীৎ ॥ ১২১

তিন রকমের বিকৃত রে, (অর্থাৎ কোমল, পূর্ব্ব ও তীব্র রে স্বর) ও তিন রকমের বিকৃত মা (অর্থাৎ তীব্র, তীব্রতর ও তীব্রতম মা স্বর) বাকি পাঁচটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে স্বর সপ্তক তৈরি করলে,—জ্ঞানী গুণীদের মতানুযায়ী,—সেই সপ্তকের মূর্চ্ছনা ভেদের সংখ্যা হয়, ৭×৩×৩=৬৩। ১২১

ত্রিভীরিভির্ব্বিকারাঢ্যৈস্তাদৃশৈর্ধস্বরৈরপি।
শেষশুদ্ধস্বরৈর্ভেদা জায়ন্তেঽত্র ত্রিষষ্ঠিধা ॥ ১২২

তিন রকমের বিকৃত রে (অর্থাৎ পূর্ব্ব, কোমল ও তীব্র রে) ও তিন রকমের বিকৃত ধা (অর্থাৎ পূর্ব্ব, কোমল ও তীব্র ধা) স্বর বাকি পাঁচটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে স্বর-সপ্তক তৈরি করলে, তাদেরও মূর্চ্ছনা ভেদের সংখ্যা হয়, ৭×৩×৩=৬৩। ১২২

পূর্ব্বকোমলতীব্রৈশ্চ কোমলাদিকসংজ্ঞিতৈঃ।
* রিভিস্ত্রিভিঃ [রিভির্ণিভিঃ ?] স্বরৈঃ শুদ্ধৈরশীতিশ্চতুরুত্তরাঃ ॥১২৩

তিন রকমের বিকৃত রে (অর্থাৎ পূর্ব্ব, কোমল ও তীব্র রে) ও চার রকমের বিকৃত নি (অর্থাৎ কোমল, তীব্র, তীব্রতর ও তীব্রতম নি স্বর) বাকি পাঁচটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে স্বর-সপ্তক সৃষ্টি করলে, তাদের মূচ্ছ'না ভেদের সংখ্যা হয়,
৭ × ৩ = ২১ × ৪ = ৮৪। ১২৩

কোমলাদিস্বভাবৈর্গৈর্ম্মধ্যমৈর্ব্বিকৃতৈস্ত্রিভিঃ।
পঞ্চোত্তরশতং ভেদান্ স্বরৈঃ শুদ্ধৈর্ব্বুধা জগুঃ ॥ ১২৪

গুণী-জ্ঞানীরা বলেন, কোমলাদি পাঁচ রকমের বিকৃত গা (অর্থাৎ, কোমল, তীব্র, তীব্রতর, তীব্রতম ও অতি-তীব্রতম গা) ও তিন রকমের বিকৃত মা (অর্থাৎ তীব্র, তীব্রতর ও তীব্রতম মা স্বর) বাকি পাঁচটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে যুক্ত হ'য়ে সপ্তকে পরিণত হলে, তাদের মূচ্ছ'নার সংখ্যা হয়,
৭ × ৫ = ৩৫ × ৩ = ১০৫। ১২৪

কোমলাদিকগান্ধারৈশ্চ তুর্ভির্বিকৃতৈস্ত্রিভিঃ।
বিকৃতৈর্ধৈবতৈর্ভেদা অশীতিশ্চতুরুত্তরাঃ ॥ ১২৫

কোমলাদি চার রকমের বিকৃত গা (অর্থাৎ, কোমল, তীব্র, তীব্রতর ও তীব্রতম গা) ও তিন রকমের ধা (অর্থাৎ, পূর্ব্ব, কোমল ও তীব্র ধা স্বর) অবশিষ্ট পাঁচটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে যুক্ত হয়ে সপ্তকে পরিণত হ'লে, তাদের মূচ্ছ'নাব সংখ্যা হয়, ৭ × ৪ = ২৮ × ৩ = ৮৪। ১২৫

চতুর্ভির্বিকৃতৈর্গৈশ্চ নিষাদৈস্তাদৃশৈরপি।
ভেদাঃ শুদ্ধৈঃ সমাযোগে স্যুঃ শতং দ্বাদশোত্তরম্ ॥ ১২৬

চার বকমের বিকৃত গা (অর্থাৎ, কোমল, তীব্র, তীব্রতর ও তীব্রতম গা) ও চার রকমের বিকৃত নি (অর্থাৎ, কোমল, তীব্র, তীব্রতর ও তীব্রতম নি) বাকি

* আমাদের সংগ্রহে যে তিনখানি পারিজাত রয়েছে, তার মধ্যে "রিভিস্ত্রিভিঃ" কথাটি বর্ত্তমান। অপরপক্ষে, বর্ত্তমান সূত্রটির ব্যাখার ক্ষেত্রে "রিভিস্ত্রিভিঃ-"র প্রয়োগ অত্যন্ত দুর্ব্বোধ্য! সুতরাং আমাদের অনুমান, মূলে, কথাটি "রিভিস্ত্রিভিঃ-র" পরিবর্ত্তে "রিভির্ণিভিঃ" ছিল।

পাঁচটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলিত হয়ে সপ্তক তৈরী করলে, তাদের মূর্চ্ছনার সংখ্যা হয়, ৭ × ৪ = ২৮ × ৪ = ১১২। ১২৬

ত্রিভির্মৈর্বিকৃতৈর্ধৈশ্চ পূর্ব্বাদিককৃতৈস্ত্রিভিঃ।
পঞ্চশুদ্ধ স্বরৈর্ভেদান্ ত্রিষষ্ঠিমিতি মেনিরে॥ ১২৭

তিন প্রকার বিকৃত মা (অর্থাৎ তীব্র, তীব্রতর ও তীব্রতম মা) ও তিন প্রকার বিকৃত ধা (অর্থাৎ, পূর্ব্ব, কোমল ও তীব্র ধা) অবশিষ্ট পাঁচটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে যুক্ত হয়ে সপ্তক সৃষ্টি করলে, তাদেব মূর্চ্ছনা-ভেদের সংখ্যা হয়,

৭ × ৩ = ২১ × ৩ = ৬৩। ১২৭

ত্রিধামৈশ্চ নিষাদৈশ্চ চতুর্ভির্বিকৃতৈঃ স্বরৈঃ।
পঞ্চশুদ্ধ স্বরৈর্ভেদা অশীতিশ্চতুরুত্তরাঃ॥ ১২৮

তিন রকমেব বিকৃত মা (অর্থাৎ, তীব্র, তীব্রতব ও তীব্রতম মা) ও চার রকমের বিকৃত নি (অর্থাৎ, কোমল, তীব্র, তীব্রতব ও তীব্রতম নি) বাকি পাঁচটি শুদ্ধ স্বরেব সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনা সৃষ্টি কবলে, তাদের সংখ্যা হয়

৭ × ৩ = ২১ × ৪ = ৮৪। ১২৮

ধৈবতৈর্বিকৃতৈঃ সর্বৈঃ সর্বৈশ্চ বিকৃতৈর্নিভিঃ।
শেষৈঃ শুদ্ধৈঃ কৃতা ভেদাঃ স্যুঃ শতং দ্বাদশোত্তরম্॥ ১২৯

সব রকমেব বিকৃত ধা (অর্থাৎ, পূর্ব্ব, কোমল, তীব্র ও তীব্রতর ধা) ও সব রকমের বিকৃত নি (অর্থাৎ, কোমল, তীব্র, তীব্রতব ও তীব্রতম নি) বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরেব সঙ্গে মিলিত হ'য়ে মূর্চ্ছনা তৈবি করলে, তাদের ভেদাভেদের সংখ্যা হয়, ৭ × ৪ = ২৮ × ৪ = ১১২। ১২৯

রিভিঃ সর্বৈস্তথা গৈশ্চ বিকৃতৈর্ম্মধামৈঃ স্বরৈঃ।
শেষশুদ্ধৈশ্চ ভেদাঃ স্যুঃ সষট্‌ত্রিংশচ্ছতত্রয়ম্॥ ১৩০

সব রকম বিকৃত রে (অর্থাৎ, পূর্ব্ব, কোমল, তীব্র ও তীব্রতর রে) পাঁচ রকম বিকৃত গা (অর্থাৎ, কোমল, তীব্র, তীব্রতব, তীব্রতম ও অতি তীব্রতম গা) ও তিন রকমের বিকৃত মা (অর্থাৎ, তীব্র, তীব্রতর ও তীব্রতম মা) বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলিত হয়ে মূর্চ্ছনা তৈরি করলে, তাদের ভেদাভেদের সংখ্যা হয়, ৭ × ৪ = ২৮ × ৪ = ১১২ × ৩ = ৩৩৬। ১৩০

টিপ্পনী ঃ *এখানে বিকৃত গা-এর সংখ্যাটা পাঁচ হ'য়ে যাচ্ছে। এর কারণ,* এখানে, গা-এর পরবর্ত্তী স্বর হিসাবে শুদ্ধ মা-কে পাওয়া যাচ্ছেনা,—যাচ্ছে বিকৃত মা-এর উল্লেখ। সুতরাং, এখানে শুদ্ধ মা স্বর গা-এর শ্রুতি গ্রহণ করে অতি তীব্রতম গা-এ পরিণত হচ্ছে। ১৩০

রিভিঃ সর্ব্বৈবস্তথা গৈশ্চ পঞ্চভির্ধৈবতৈস্ত্রিভিঃ।
শেষৈঃ শুদ্ধৈশ্চ ভেদাঃ স্যুঃ সবিংশতিচতুঃশতম্॥ ১৩১

সব বকম বিকৃত রে (অর্থাৎ, পূর্ব্ব, কোমল, তীব্র ও তীব্রতর রে) পাঁচ রকম বিকৃত গা (অর্থাৎ, পূর্ব্ব, কোমল, তীব্রতর, তীব্রতম ও অতি তীব্রতম গা) ও তিন রকমেব বিকৃত ধা বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে যুক্ত হয়ে মূর্চ্ছনা সৃষ্টি করলে, তাদের সংখ্যা হয়, ৭ × ৪ = ২৮ × ৫ = ১৪০ × ৩ = ৪২০। ১৩১

টিপ্পনী ঃ এখানে, মূল সূত্রে "পঞ্চভি" কথাটি ব্যবহৃত হয়েছে। কিন্তু, আমাদেব মনে হয়, এই "পঞ্চভি" কথাটি প্রক্ষিপ্ত। কারণ, মা স্বব এখানে শুদ্ধ স্বররূপে উল্লিখিত হওয়াব ফলে, কোন অজহাতেই গা-এর শ্রুতি গ্রহণ করতে পাবে না। সুতরাং শ্রুতি-স্বরেব হিসাব অনুযায়ী, কথাটা এখানে "চতুর্ভি" হওযাই উচিৎ। (কোমল, তীব্র, তীব্রতব ও তীব্রতম = চাবটি গা) অবশ্য, আমবা এখানে, মূলের ব্যাখ্যা সঠিক রাখবাব জন্য পঞ্চভি = পাঁচ রকমের গা-এর উল্লেখ কবতে বাধ্য হয়েছি। তাছাড়া—পারিজাতকাব ১২৯ থেকে ১৩১ সংখ্যক সূত্রের মধ্যে যদিও "সর্ব্ব প্রকার" কথাটি ব্যবহার কবেছেন, কিন্তু এ ক্ষেত্রে, বিভিন্ন নামেব অভিন্ন স্বরেব কথাটি আমাদের ভুলে গেলে চলবে না এবং এই কাবণেই আমবা সব রকম বিকৃত রে-গা-নি স্বরের উল্লেখ কবতে গিযে, পূর্ব্ব ও অতি-তীব্রতম গা এবং পূর্ব্ব নি স্বরেব উল্লেখ কবিনি। কারণ, পূর্ব্ব গা, অতি-তীব্রতম গা ও পূর্ব্ব নি স্বর হচ্ছে, যথাক্রমে শুদ্ধ রে, শুদ্ধ মা ও শুদ্ধ ধা স্বর। কিন্তু, এই পদ্ধতিটি কার্য্যকবী হ'বে কেবলমাত্র দুটি বিকৃত স্ববেব সঙ্গে সংযুক্ত বাকি পাঁচটি শুদ্ধ স্বরেব মূর্চ্ছনা সৃষ্টিব ক্ষেত্রে। অপর পক্ষে, বিকৃত স্বরের সংখ্যা যখন সপ্তকের মধ্যে দু'য়ের বেশী হ'বে, তখন, মূর্চ্ছনার মধ্যে শুদ্ধ রে-ব পবিবর্ত্তে পূর্ব্ব গা, শুদ্ধ মা-র পরিবর্ত্তে অতি-তীব্রতম গা ও শুদ্ধ ধা-র পরিবর্ত্তে পূর্ব্ব নি স্বরের ব্যবহার হ'তে পারবে।—এই নামান্তরের ব্যাপারটা পূর্ব্ব প্রকাশিত স্বর-শ্রুতি-চক্রের প্রতি লক্ষ্য করলে সমধিক সহজবোধ্য হ'বে। ১৩১

ঋষভৈর্বিকৃতৈঃ সর্বৈর্বৈর্গান্ধারৈর্বেদসম্মিতৈঃ ;
নিস্বরৈর্বেদসংখ্যাকৈঃ শেষৈঃ শুদ্ধৈঃ স্বরৈরপি।
ভেদা ভবন্তি সাষ্টৌ চ চত্বারিংশচ্চতুঃশতী ॥ ১৩২

সব রকম বিকৃত রে, চার রকম বিকৃত গা ও চার রকমের বিকৃত নি স্বর বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনা সৃষ্টি করলে, তাদের সংখ্যা হয়, ৭ × ৪ = ২৮ × ৪ = ১১২ × ৪ = ৪৪৮। ১৩২

ত্রিভীরিভিস্ত্রিভির্মৈশ্চ ত্রিভির্ধৈর্বিকৃতৈঃ স্বরৈঃ।
বেদশুদ্ধৈশ্চ ভেদাঃ স্যুর্নবাশীত্যগ্রতং শতম্ ॥ ১৩৩

তিন রকম বিকৃত রে, তিন রকম বিকৃত মা ও তিন রকমের বিকৃত ধা বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনা তৈরি করলে, তাদের সংখ্যা হয়,

৭×৩ = ২১×৩ = ৬৩×৩ = ১৮৯। ১৩৩

রিভিস্ত্রিভিস্তথা মৈশ্চ নিভিরপ্যব্ধিসম্মিতৈঃ।
অন্যৈঃ শুদ্ধৈশ্চ ভেদাঃ স্যুর্দ্বয়ং পঞ্চ পুনর্দ্বয়ম্ ॥ ১৩৪

তিন প্রকার বিকৃত রে, তিন প্রকার বিকৃত মা ও চার রকমের বিকৃত নি বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনা তৈরি করলে, তাদের সংখ্যা হয়, ৭×৩ = ২১×৩ = ৬৩×৪ = ২৫২। ১৩৪

ত্রিভীরিভির্বেদধৈশ্চ নিষাদৈর্বাণসম্মিতৈঃ।
বেদশুদ্ধৈশ্চ ভেদাঃ স্যুবিংশত্যা চ চতুঃশতী ॥ ১৩৫

তিন রকম বিকৃত রে, চার রকম বিকৃত ধা ও পাঁচ রকমের বিকৃত নি বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনা তৈরি করলে, তাদের সংখ্যা হয়,

৭×৩ = ২১×৪ = ৮৪×৫ = ৪২০। ১৩৫

টিপ্পনী ঃ এখানে, মূল সূত্রে "নিষাদৈর্বাণ" কথাটি ব্যবহৃত হয়েছে। এই বাণ (পঞ্চবাণ = ৫) অর্থে পাঁচ রকম নি-এর ব্যাখ্যা আমরা সঠিকভাবেই করেছি। কিন্তু, সন্দেহ হয়, এই "নিষাদৈর্বাণ" কথাটিও প্রক্ষিপ্ত, কারণ, এ ক্ষেত্রে, যেহেতু সা অচল স্বর, অতএব ধা-এর সংখ্যাটা চার হ'লে, বিকৃত নি-এর সংখ্যাটাও চার হ'তে বাধ্য। অর্থাৎ, শ্রুতি-স্বরের সঠিক হিসাব

অনুযায়ী, এখানে চার রকম নি-এর উল্লেখ থাকাই উচিৎ ছিল; কিন্তু উল্লিখিত হয়েছে পাঁচ রকমের বিকৃত নি। তাই, আমাদের মনে হয়, মূল সূত্রটি এখানে, "ত্রিভীরিভির্ব্বেদধৈশ্চ"-এর বেদ (চারি বেদ = ৪) কথাটার সঙ্গে সঙ্গতি রক্ষা করে "নিষাদৈরব্ধি"-রূপে উল্লিখিত হলেই যেন সুসঙ্গত হ'তো। ১৩৫

বাণগৈর্ব্বিকৃতৈঃ সর্বৈবর্ম্মৈশ্চ ধৈরগ্নিসম্মিতৈঃ।
অব্ধিশুদ্ধৈশ্চ ভেদাঃ স্যুস্ত্রিংশতী দশ পঞ্চ চ॥ ১৩৬

পাঁচ রকম বিকৃত গা, তিন রকম বিকৃত মা ও তিন রকম বিকৃত ধা বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনা তৈরি করলে, তাদের ভেদাভেদের সংখ্যা হয়, ৭×৫=৩৫×৩=১০৫×৩=৩১৫। ১৩৬

বিকৃতৈঃ পঞ্চভির্গৈ র্মৈস্ত্রিভিরব্ধিনিভিস্তথা।
অন্যৈঃ শুদ্ধৈশ্চ ভেদাঃ স্যুঃ সবিংশতিচতুঃশতী॥ ১৩৭

পাঁচ রকম বিকৃত গা, তিন রকম বিকৃত মা ও চার রকম বিকৃত নি, বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনা সৃষ্টি করলে, তাদের ভেদাভেদের সংখ্যা হয়, ৭×৫=৩৫×৩=১০৫×৪=৪২০। ১৩৭

অব্ধিগৈরব্ধিধৈরব্ধি-নিভিঃ শুদ্ধৈঃ স্বরৈরপি।
ভেদা ভবন্তি সাষ্টৌ তু চত্বারিংশচ্চতুঃশতী॥ ১৩৮

চার রকম বিকৃত গা, চার রকম বিকৃত ধা ও চার রকম বিকৃত নি, বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনা সৃষ্টি করলে, তাদের ভেদাভেদের সংখ্যা হয়, ৭×৪=২৮×৪=১১২×৪=৪৪৮। ১৩৮

ত্রিভির্ম্মৈর্ব্বেদ ধৈশ্চাপি নিষাদৈরব্ধি সম্মিতৈঃ।
অব্ধিশুদ্ধৈশ্চ ভেদাঃ স্যুঃ সষট্ত্রিংশচ্ছতত্রয়ম॥ ১৩৯

তিন প্রকার বিকৃত মা, চার প্রকার বিকৃত ধা ও চার প্রকার বিকৃত নি বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনা তৈরী করলে, তাদের ভেদাভেদের সংখ্যা হয়, ৭×৩=২১×৪=৮৪×৪=৩৩৬। ১৩৯

রীণাং গানাং তথা মানাং বহ্নিধানাঞ্চ মেলনে।
সহস্রং দ্বিশতীষষ্টির্ভেদা উক্তা মনীষিভিঃ॥ ১৪০

গুণী জ্ঞানীরা বলেন, চার রকম বিকৃত রে, পাঁচ রকম বিকৃত গা, তিন রকম বিকৃত মা ও তিন রকম বিকৃত ধা বাকি তিনটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনা সৃষ্টি করলে, তাদের ভেদাভেদের সংখ্যা হয়, ৭×৪=২৮×৫=১৪০×৩ =৪২০×৩=১২৬০। ১৪০

রীণাং গানাং তথা মানামঙ্কিনীনাঞ্চ মেলনে।
শূন্যং বসূরসশ্চন্দ্র ইতি ভেদাঃ প্রকীর্ত্তিতাঃ॥ ১৪১

চার রকম বিকৃত রে, পাঁচ রকম বিকৃত গা, তিন রকম বিকৃত মা ও চার রকম বিকৃত নি, বাকি তিনটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলিত হয়ে মূর্চ্ছনা সৃষ্টি করলে, তাদের ভেদাভেদের সংখ্যা হয়,

. ৭×৪=২৮×৫=১৪০×৩=৪২০×৪=১৬৮০। ১৪১

রীণাং গানামঙ্কিধানাং তথা নীনাঞ্চ মেলনে।
নেত্রং রন্ধ্রং মুনিশ্চন্দ্রো ভেদাশ্চাত্রেতি মেনিরে॥ ১৪২

রে-গা-ধা-নি, এই চারটি স্বরের চার রকমের বিকৃত রূপ যদি বাকি তিনটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে সংযুক্ত হয়ে মূর্চ্ছনা সৃষ্টি ক'রে, তাহলে, তাদের ভেদাভেদের সংখ্যা হয় ৭×৪=২৮×৪=১১২×৪=৪৪৮×৪=১৭৯২। ১৪২

রিভিস্ত্রিভিস্তথা মৈশ্চ বেদধৈর্নিস্বরৈরপি।
অষ্টোত্তরসহস্রঞ্চ ভেদা উক্তা মনীষিভিঃ॥ ১৪৩

গুণী জ্ঞানীরা বলেন, তিন রকম বিকৃত রে, তিন রকম বিকৃত মা, চার রকম বিকৃত ধা ও চার রকম বিকৃত নি, বাকি তিনটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনা তৈরী করলে, তাদের ভেদাভেদের সংখ্যা হয়, ৭×৩=২১×৩=৬৩×৪=২৫২ ×৪=১০০৮।—১৪৩

গানাং মানাং তথা ধানাং নিষাদানাঞ্চ মেলনে।
শূন্যং বসূরসশ্চন্দ্র ইতি ভেদাঃ প্রকীর্ত্তিতাঃ॥ ১৪৪

পাঁচ রকম বিকৃত গা, তিন রকম বিকৃত মা, চার রকম বিকৃত ধা ও চার রকম বিকৃত নি, বাকি তিনটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনা তৈরী করলে, তাদের ভেদাভেদের সংখ্যা হয়,

৭×৫=৩৫×৩=১০৫×৪=৪২০×৪=১৬৮০। ১৪৪

রীণাং গানাং তথা মানাং ধানাং নীনাঞ্চ মেলনে।
ষট্‌সহস্রঞ্চ বিংশত্যা শতং সপ্ত চ সংযুতাঃ॥ ১৪৫

চারটি বিকৃতি রে, পাঁচটি বিকৃত গা, তিনটি বিকৃত মা, চারটি বিকৃত ধা ও চারটি বিকৃত নি, বাকি দুটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলিত হয়ে মূর্চ্ছনা তৈরী করলে, তাদের ভেদাভেদের সংখ্যা হয়, ৭×৪=২৮×৫=১৪০×৩=৪২০×৪=১৬৮০ ×৪=৬৭২০। ১৪৫

ইতি ভেদান্ মুনীন্দ্রাস্তু প্রাহুঃ শাস্ত্রেণ বোধিতান্।
মূর্চ্ছনানাং প্রভেদানাং সম্পূর্ণানি চ সর্ব্বশঃ। ১৪৬

বস্বরন্ধ্রী রসাষ্টৌ চ চন্দ্রশ্চেতি মিতির্ভবেৎ।
ভবন্তি মূর্চ্ছনা এতা গ্রামেঽস্মিন ষড়জসজ্ঞকে॥ ১৪৭

এই ভাবে বিচার করে, মুনি ঋষিরা বলেছেন: শাস্ত্রানুমোদিত মূর্চ্ছনা-সমষ্টির ভেদাভেদের সংখ্যা, সর্ব্ব-সাকুল্যে, ১৮,৬৪৮ (আঠার হাজার ছ' শ' আটচল্লিশ) প্রকার। বলাবাহুল্য, এই মূর্চ্ছনাগুলি ষড়জ গ্রামের।—১৪৬-৪৭

গ্রাময়োর্গ-ময়োরেবংসম্পূর্ণা মূর্চ্ছনা মতাঃ।
মধ্যমে মধ্যমস্যাপি গান্ধারে গ-স্বরস্য চ॥ ১৪৮

বিকৃতত্বং ন বক্তব্যং তযোর্যস্মাৎ প্রধানতা।
গ-ম গ্রামে গ-মৌ ত্যক্ত্বা মূর্চ্ছনা নাভিসম্মতা॥ ১৪৯

গান্ধার ও মধ্যম গ্রামের মূর্চ্ছনা-সমষ্টিও ষড়জ গ্রামের মতো। তবে যেহেতু, এই দুটি গ্রামের গা ও মা স্বর দুটি প্রধান, সেই কারণে, এই দুটি স্বরের বিকৃতি হয় না, এবং, এই দুটি স্বরকে বর্জন করেও মধ্যম-গান্ধার গ্রামের মূর্চ্ছনা-সৃষ্টি শাস্ত্র-সম্মত হতে পারে না। ১৪৮-৪৯

আদ্যাদ্যমূর্চ্ছনা তানে সম্পূর্ণে কথিতে বুধৈঃ।
তানাঃ পঞ্চ সহস্রাণি চত্বারিংশদ্‌যুতানি চ ॥ ১৫০

তাবৎ সংখ্যাবিশিষ্টানাং তানানাং গণনা কৃতা।
খরসেষুরসা নেত্রমব্ধির্ব্বহ্নিঃ শশীতি চ ॥ ১৫১

প্রথমোক্ত মূর্চ্ছনা ও তানগুলিকে পণ্ডিত ব্যক্তিগণ সম্পূর্ণ মূর্চ্ছনা ও সম্পূর্ণ তান বলেছেন। এদের সংখ্যা হ'চ্ছে ৫০৪০। এই ৫০৪০ সংখ্যার সঙ্গে এক একটি মূর্চ্ছনার সংখ্যা গুণ করলে, ক্রমিক নিয়মে, স্বর সপ্তকের মূর্চ্ছনা থেকে উদ্ভূত কূটতানের সংখ্যা হ'বে ৯৩৯,৮৫,৯২০ প্রকার। যথা:

পূর্ব্বোল্লিখিত ষড়জ গ্রামের, স্বর-সপ্তকের, মূর্চ্ছনার সমষ্টি হ'চ্ছে ১৮,৬৪৮। এই সংখ্যাকে সাত দিয়ে ভাগ করলে এক একটি মূর্চ্ছনার সংখ্যা দাঁড়াবে ২,৬৬৪। এই ২,৬৬৭ সংখ্যাকে আবার পূর্ব্ববর্ণিত সম্পূর্ণতান বা কূটতানের ৫০৪০ সংখ্যা দিয়ে গুণ করলে, এক একটি স্বর মূর্চ্ছনার সংখ্যা দাঁড়াবে ১৩৪,২৬, ৫৬০। সুতরাং স্বর-সপ্তকের মূর্চ্ছনাদির সমষ্টি সংখ্যা হ'বে ১৩৪,২৬,৫৬০ × ৭—৯৩৯,৮৫,৯২০ প্রকার। ১৫০-৫১

নি-ধ প-ম গ-রীণাস্তু লোপাদথ চ ষাড়বাঃ।
ক্রমাদেকৈকসংত্যাগাৎ ষট্‌ত্রিংশন্মূর্চ্ছনা মতাঃ ॥ ১৫২

নি, ধা, পা, মা, গা ও রে, এই ছয়টি স্বর একে একে বর্জ্জন করে ষাড়ব বা খাড়ব মূর্চ্ছনা তৈরি করতে হয়। এবং, এক একটি স্বর বর্জ্জনের এই ক্রমিক নিয়ম অনুসারে, শুদ্ধ ষাড়বের মূর্চ্ছনা সংখ্যা হয় ৬×৬-৩৬ প্রকার। ১৫২

টিপ্পনী: ষাড়ব-ঔড়ব মূর্চ্ছনার প্রসঙ্গে একথা সর্ব্বদাই স্মরণযোগ্য যে, পারিজাতের মতে সপ্তকের সা স্বরটি অবিলোপী। অর্থাৎ রাগের প্রয়োজনে যদি সরগমপধর্সর্ব র্সধপমগরসা ব্যবহার থাকে তাহলে, একটি সা স্বরকেই কেবলমাত্র অবিলোপী হিসেবে গ্রহণ করে, মূর্চ্ছনার স্বর সংখ্যা গুণতে হবে। এবং তার ফল হবে সরগমপধ (র্স) কিংবা (র্বর্স) ধপমগরস। অতঃপর ষাড়ব মূর্চ্ছনার ভেদ নির্ণয়ের রহস্য:—

সপ্তকের মধ্য থেকে, একে একে, নি, ধা, পা, মা, গা ও রে এই ছয়টি স্বর বর্জ্জন করে ছয়টি মূর্চ্ছনা সহজেই তৈরি হয়, কিন্তু সংখ্যাটা ছত্রিশ হতে পারে কী করে? শুদ্ধ ষাড়ব মূর্চ্ছনার মধ্যে, আরোহণ

অবরোহণের বৈচিত্র্য দেখাবার নিয়ম নেই। অর্থাৎ সরগমপধ (র্স) (র্স) নধপমগস—এইরূপ করবার নিয়ম নেই, যদিও সংখ্যাটা ষাড়ব মূর্চ্ছনারই অন্তর্গত। মূর্চ্ছনার আরোহণ-অবরোহণে স্বর-সঙ্গতি অভিন্নই রাখতে হবে। সুতরাং ভেদাভেদটা হবে যথাক্রমেঃ ১। ধ্‌সরগমপ(ধ)—(ধ)পমগরসধ্‌ ২। প্‌ধ্‌সরগম (প)—(প)মগরসধ্‌প্‌ ৩। ম্‌প্‌ধ্‌সরগ(ম)—(ম) গরসধ্‌প্‌ম্‌ ৪, গমপধর্সর্র (র্গ)—(র্গ)র্রর্সধপমগ ৫। সরগমপধ(র্স)—(র্স)ধপমগরস ৬। রগমপধর্স (র্র) —(র্র) র্সধপমগর। এইভাবে নি বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনার যেমন ছয়টি ভেদ পাওয়া গেল, অনুরূপ পদ্ধতিতে বাকি পাঁচটি স্বরেরও আরও ত্রিশ রকম ভেদ পাওয়া যাবে। ফলে, ফল হবে ৬×৬=৩৬। ১৫২

এবং ষাড়বশুদ্ধাঃ স্যুর্ব্বিকৃতা অপি চক্ষমহে।
ত্রয়োদশ রিভেদাঃ স্যুর্ভেদাস্তৎ সপ্তমা মতাঃ॥ ১৫৩

উপরোক্ত ছত্রিশ প্রকার মূর্চ্ছনা হচ্ছে, শুদ্ধ ষাডব মূর্চ্ছনার সংখ্যা। অতঃপর বিকৃত ষাডব মূর্চ্ছনার পরিচয় দেওয়া যাচ্ছে। ষাডব স্কেল-এর (Scale=সারিক ?) মধ্য থেকে নি স্বরটি বাদ দিলে, বাকি পাঁচটি স্বরের বিকৃত ভেদ থাকে, যথাক্রমে, সা০+রে৩+গ৪+ম৩+পা০+ধা৩=১৩ প্রকার। ১৫৩

টিপ্পনীঃ পূর্ব্ব প্রকাশিত স্বর-শ্রুতি মণ্ডলটির প্রতি লক্ষ্য করলেই বিকৃত স্বরের নাম-রহস্যটা সহজবোধ্য হ'বে। অধিকন্তু মনে রাখতে হ'বে, সা স্বরেব মতো পা স্বরেরও কোন বিকৃত ভেদ নেই, এবং সেই কারণে পা স্বরের সঙ্গে সর্ব্বদাই শূন্য যোগ হ'বে। ১৫৩

ইতি ভেদা নি-হীনানামষ্ট সপ্ততিরীরিতাঃ।
এবং ভেদা ধ-হীনানামশীতিশ্চতুরুত্তরাঃ॥ ১৫৪

পূর্ব্বেই বলেছি, নি-বর্জ্জিত ষাড়ব স্কেল-এর বাকি পাঁচটি বিকৃত স্বরের সংখ্যা তের প্রকার। অতএব, পূর্ব্বোক্ত আইন অনুযায়ী, এই পাঁচটি বিকৃত স্বরের মূর্চ্ছনার সংখ্যাও হ'বে যথাক্রমে ১৩×৬=৭৮। এইভাবে ধা বর্জ্জন করলে, স্কেলের বাকি পাঁচটি স্বরের বিকৃত ভেদ হ'বে নি৪+স০+রে৩+গা ৪+মা৩+প০ =১৪ প্রকার। সুতরাং ষাড়ব মূর্চ্ছনার সংখ্যাও হ'বে ১৪×৬=৮৪ প্রকার। ১৫৪

তথা ভেদাঃ প-হীনানাং স্যুঃ শতং লোচনোত্তরম্।
ম-হীনানান্তু ভেদাঃ স্যুরশীতিশ্চতুরুত্তরাঃ ॥ ১৫৫

উপরোক্ত নিয়মানুসারে পা-বর্জ্জিত ষাড়ব স্কেল-এর বাকি পাঁচটি স্বরের বিকৃত ভেদ হয়, সা০+রে৩+গা৪+মা৩+ধা৩+নি৪=১৭। সুতরাং, এদের ষাড়ব মূর্চ্ছনারও মোট সংখ্যা হ'বে ১৭×৬=১০২। অনুরূপ, মা-বর্জ্জিত বাকি চারটি (যেহেতু সা ও পা-র বিকৃতি নেই) স্বরের বিকৃতি হয়, সা০+রে৩+গা৪+পা০+ধা৩+নি৪=১৪ প্রকার। অতএব, এদেরও ষাড়ব মূর্চ্ছনার মোট সংখ্যা হ'বে, ১৪×৬=৮৪ প্রকার। ১৫৫

তথা গান্ধারহীনানামষ্টসপ্ততিরীরিতাঃ।
রি-হীনানামপি জ্ঞেয়া অশীতিশ্চতুরুত্তরাঃ ॥ ১৫৬

এইভাবে, গা-বর্জ্জিত বাকি চারটি স্বরের বিকৃত ভেদ হয়, সা০+রে৩+মা৩+পা০+ধা৩+নি৪=১৩ প্রকার। এবং, এদের মূর্চ্ছনার সংখ্যাও হয় ১৩×৬=৭৮ প্রকার। অনুরূপ, রে-বর্জ্জিত বাকি চারটি স্বরের বিকৃত ভেদ হয় ১৪ প্রকার। এবং, তাদের মূর্চ্ছনারও সংখ্যা হয়, ১৪×৬=৮৪ প্রকার। ১৫৬

টিপ্পনী : এতক্ষণ পর্যন্ত, অহোবল, একটি ক'রে বিকৃত স্বর নিয়ে ষাড়ব মূর্চ্ছনা তৈরী করবার প্রণালী ও তাদের সংখ্যা দেখিয়েছেন। অতঃপর, ১৫৭ সূত্র থেকে দেখাচ্ছেন, দুটি ক'রে বিকৃত স্বর নিয়ে ষাড়ব মূর্চ্ছনা তৈরী করবার প্রণালী ও তাদের মোট সংখ্যা। কিন্তু, ব্যাখ্যায় অগ্রসর হ'বার পূর্ব্বে, এই সূত্রটির মূল-পাঠ সম্বন্ধে কিছু আলোচনা করবার প্রয়োজন আছে বলে মনে করি। আমাদের সংগ্রহে যে ক'খানি পারিজাত আছে, তার ১৫৭ সূত্রের প্রথম পংক্তির পাঠ দেখা যায়,—চতুর্ভিশ্চ রিভিস্তত্র গান্ধারৈঃ "পঞ্চভিঃ" স্বরৈঃ। কিন্তু, পঞ্চভি-স্বরৈ কথাটার যথার্থ ব্যাখ্যা এ ক্ষেত্রে অসঙ্গতিপূর্ণ বলে মনে হয়। কারণ, গান্ধারের পঞ্চম বিকৃতি অর্থে অতি-তীব্রতম গা স্বরটিকে বোঝায়, যেহেতু, পূর্ব্ব-গা শুদ্ধ রে স্বরেরই নামান্তর মাত্র। অপরপক্ষে, অতি-তীব্রতম গা স্বরটিও শুদ্ধ মা স্বরেরই নামান্তর। পরন্তু, নি-বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনার মধ্যে

যদি শুদ্ধ মা স্বরটি বাদ পড়ে যায়, তাহলে কিছুতেই মূর্চ্ছনা তৈরী হ'তে পারে না এবং তার সংখ্যাও ৯৬ হ'বে না। অধিকন্তু, বিকৃত গান্ধারের ষাড়ব মূর্চ্ছনার যথাযথ ভেদ নির্ণয় করতে করতে অহোবল অকস্মাৎ তীব্রতম গা স্বরটির কথা বিস্মৃত হবেন কেন, সে সমস্যাও অনুধাবনযোগ্য। ফলে, এই সমস্যা সমাধানের আশায়, আমার পূর্ব্ববর্ত্তী পারিজাত-ব্যাখ্যাকার-দের অন্যতম ভালচন্দ্র সুকথনকারের ব্যাখ্যাই সঙ্গতিপূর্ণ বলে গ্রহণ করছি। ইনি পঞ্চভিঃ স্বরৈ-র পরিবর্ত্তে গান্ধারৈশ্চ চতুঃস্বরৈঃ পাঠ কল্পনা ক'রে (গা স্বরের চতুর্থ বিকৃতির তীব্রতম গা-কে গ্রহণ করেই) মূর্চ্ছনা তথা সূত্রের ব্যাখ্যা করেছেন এবং আমার আচার্য্যদেব স্বর্গীয় ব্রজেন্দ্রকিশোর রায় চৌধুরী মহাশয়ও সুকথনকারের ব্যাখ্যাকে যথার্থ ও সঙ্গতিপূর্ণ বলে গ্রহণ করেছিলেন। বলাবাহুল্য, পঞ্চভিঃ-র স্থলে ততিভিঃ শব্দটিও অনুমান করা যেতে পারে এবং গান্ধারৈশ্চ চতুঃস্বরৈঃ বা ততিভিঃ—যে কোন শব্দযোগে এই সূত্রের ব্যাখ্যা করলে, তবেই অহোবল বিবৃত মূর্চ্ছনার ৯৬ সংখ্যাটি মেলে, নচেৎ মেলে না।

চতুর্ভিশ্চ রিভিস্তত্র গান্ধারৈঃ পঞ্চভিঃ (?) স্বরৈঃ।
ষন্নবতির্নি-হীনাঃ স্যুর্ভেদা উক্তা মনীষিভিঃ॥ ১৫৭

গুণী-জ্ঞানীরা বলেন, চারটি বিকৃত রে ও চারটি বিকৃত গা, বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে পরের পর মিলে মূর্চ্ছনা তৈরী ক'রলে, তাদের নি-বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনার সংখ্যা হয়, ৪ × ৪ = ১৬ × ৬ = ৯৬ প্রকার। ১৫৭

রিভিস্ত্রিভিস্তথা মৈশ্চ ভেদাঃ স্যুরন্ধিরাশুগাঃ।
এবং রিভিস্তথা ধৈশ্চ ভেদাস্তাবন্ত এব হি॥ ১৫৮

রে ও মা স্বরের প্রত্যেকের তিন রকম বিকৃতি, বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনায় পরিণত হ'লে, তাদের মোট সংখ্যা হয়, ৩ × ৩ = ৯ × ৬ = ৫৪ প্রকার। অনুরূপ, তিন রকমের বিকৃত রে-ধা স্বরও বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনা তৈরী করলে, তাদেরও মোট সংখ্যা হয় ৩ × ৩ = ৯ × ৬ = ৫৪ প্রকার। ১৫৮

পঞ্চভির্গৈস্ত্রিভির্মৈশ্চ ভেদা নবতিরীরিতাঃ।
গান্ধারধৈবতানান্তু দ্বিসপ্ততিভিদা মতাঃ॥ ১৫৯

পাঁচ প্রকার বিকৃত গা ও তিন প্রকার বিকৃত মা, বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনায় পরিণত হ'লে, তাদের সংখ্যা হয়, ৫×৩=১৫×৬=৯০ প্রকার। অনুরূপ, চার রকম বিকৃত গা ও তিন রকম বিকৃত ধা বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনা তৈরী করলে, তাদেরও সংখ্যা হবে, ৪×৩=১২×৬=৭২ প্রকার। ১৫৯

টিপ্পনী ঃ পাঁচ প্রকার বিকৃত গা স্বরের শেষ বিকৃতি হচ্ছে অতি-তীব্রতম গা এবং এই স্বরটি শুদ্ধ মা স্বরেরই নামান্তর। সুতরাং, অতি-তীব্রতম গা স্বরেব মূর্চ্ছনা তৈরী করবার সময়, তাব মা স্বর শুদ্ধ হবে না—বিকৃত হবে। অবশ্য, বাকি স্বরগুলি যথাযথভাবে শুদ্ধই থাকবে। ১৫৯

মধ্যমানাং তথা ধানাং ভেদাঃ স্যুরন্ধিরাশুগাঃ।
ইতি ভেদা নি-হীনানাং সবিংশতি চতুঃশতী॥ ১৬০

তিন রকমের বিকৃত মা ও ধা, বাকি চারটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনা তৈরী করলে, তাদের সংখ্যা হবে, ৩×৩=৯×৬=৫৪ প্রকার। অতএব, নি-বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনার সংখ্যা হচ্ছে, মোট, ৯৬+৫৪+৫৪+৯০+৭২ +৫৪=৪২০ প্রকার। ১৬০

এবং ভেদা ধ-হীনানামশীত্যা স্যুশ্চতুঃশতী।
ভেদা জ্ঞেয়াঃ প-হীনানাং রসোবাণোমুনিঃ ক্রমাৎ। ১৬১

ম-হীনানামপি জ্ঞেয়াঃ ষড়শীত্যা চতুঃশতী।
তথা গান্ধারহীনানাং লোচনেন চতুঃশতী। ১৬২

এইভাবে ভেদাভেদ নির্ণয় করলে, ধা-বর্জ্জিত মূর্চ্ছনার সংখ্যা হয়, ৪৮০ প্রকার। পা-বর্জ্জিত মূর্চ্ছনার ভেদ হয়, ৭৫৬ প্রকার। মা-বর্জ্জিত মূর্চ্ছনার ভেদ হয়, ৪৮৬ প্রকার ও গা-বর্জ্জিত মূর্চ্ছনার সংখ্যা হয়, ৪০২ প্রকার। ১৬১-৬২

ঋষভেণাপি হীনানামশীত্যা স্যুশ্চতুঃশতী।
রিভির্গৈর্মৈঃ স্বভেদৈশ্চ জ্ঞেয়া ভেদা বিচক্ষণৈঃ॥ ১৬৩

উপরোক্ত আইন অনুযায়ী, বিচক্ষণ ব্যক্তিরা, রে-বর্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনারও ভেদাভেদ নির্ণয় করেছেন ৪৮০ প্রকার। ১৬৩

টিপ্পনী: অতঃপর পারিজাতকার তিনটি করে বিকৃত স্বর নিয়ে মূর্চ্ছনা তৈরী করবার প্রণালী ও তাদের সংখ্যা নির্দ্দেশ করেছেন।

মূর্চ্ছানাসু নি-হীনাসু ষষ্ঠ্যাযুক্তং শতত্রয়ম্।
রি-গ-ধৈশ্চ ভিদা জ্ঞেয়া সাষ্টাশীতি শতদ্বয়ম্॥ ১৬৪

রি-ম-ধৈশ্চাপি ভেদাঃ স্যুর্দ্বিষষ্ট্যা চ যুতং শতম্।
গ-ম-ধৈশ্চ ভিদা জ্ঞেয়া সপ্তত্যা চ শতদ্বয়ম্। ১৬৫

ইতি ভেদা নি-হীনানামশীত্যা চ সহস্রকম্।
তথা ভেদা ধ-হীনানাং খলোচনাগ্নয়ঃ শশী॥ ১৬৬

এবং ভেদাঃ প-হীনানাং সহস্রত্রয়সংখ্যকাঃ।
ম-হীনানামপি জ্ঞেয়া বেদৌ বহ্নিঃ শশী ক্রমাৎ॥ ১৬৭

তথা ভেদা গ-হীনানামঙ্কঃ শরোঽথ রন্ধ্রকম্।
ইতি ভেদা রি-হীনানাং নেত্রকাশাগ্নয়ঃ শশী॥ ১৬৮

রি-গ-মানাং তথা ধানাং নি-হীনাসু বিভেদতঃ।
ইতি যোগে ভিদা জ্ঞেয়া শূন্যং বসুর্নভঃ শশী॥ ১৬৯

রি-গ মানাং তথা নীনাং ধ-হীনাসু বিভেদতঃ।
ইতি যোগে ভিদা জ্ঞেয়া শূন্যং বেদৌচ চন্দ্রমা॥ ১৭০

রি-গাণাঞ্চ ম-ধানাঞ্চ মূর্চ্ছনাসু বিভেদতঃ।
যোগে ভেদাঃ প-হীনাসু স্যুরশীত্যা সহস্রকম্॥ ১৭১

রি-গাণাঞ্চ ম-নীনাঞ্চ প-হীনাসু বিভেদতঃ।
মূর্চ্ছনাসু ভিদা যোগে খঞ্চ বেদৌ শশী পুনঃ॥ ১৭২

রি-গ-ধানাং তথা নীনাং প-হীনাসু বিভেদতঃ।
যোগে তত্র ভিদা জ্ঞেয়া রসোবহ্নিঃ শবঃ শশী ॥ ১৭৩

রি-ম ধানাং তথা নীনাং প-হীনাসু বিভেদতঃ।
যোগে ভেদাস্তথা জ্ঞেয়াঃ সাগরশ্চ রসো বসুঃ ॥ ১৭৪

গ-ম-ধানাং তথা নীনাং প-হীনাসু বিভেদতঃ।
যোগে তত্র ভিদা জ্ঞেয়াঃ শূন্যং বেদৌ শশী পুনঃ ॥ ১৭৫

ইতি ভেদাঃ প-হীনানাং সূরসৌ পাবকো রসঃ ॥ ১৭৬

রি গ-নাঞ্চ ধ-নীনাঞ্চ ম-হীনাসু বিভেদতঃ।
ইতি যোগে ভিদা জ্ঞেয়াঃ রসো বহ্নিঃ শরঃ শশী ॥ ১৭৭

রি-ম-ধানাং তথা নীনাং গ-হীনাসু বিভেদতঃ।
ইতি যোগে ভিদা জ্ঞেয়াঃ সাগরশ্চ রসো বসুঃ ॥ ১৭৮

গ-ম-ধানাং তথা নীনাং রি-হীনাসু বিভেদতঃ।
ইতি যোগে ভিদা জ্ঞেয়াঃ খঞ্চ বেদৌ শশী পুনঃ ॥ ১৭৯

রি-গ-ম-ধ-নিষাদানাং যোগে ভেদা উদীরিতাঃ।
খরসমুনিবাণৈশ্চ প-হীনাসু মুনীশ্বরৈঃ ॥ ১৮০

মূর্চ্ছানানাং প্রভেদানাং ষাড়বানাঞ্চ সর্ব্বশঃ।
খবাণশূন্য চন্দ্রেশ্চ পাবকেন মিতির্ভবেৎ ॥ ১৮১

চারটি বিকৃত রে, পাঁচটি বিকৃত গা ও তিনটি বিকৃত মা যদি বাকি তিনটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলিত হ'য়ে নি-বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনা তৈরী করে, তাহলে তার মোট সংখ্যা হয়, রে ৪×গ৫×ম৩=৬০×৬=৩৬০ প্রকার। অনুরূপ, চারটি বিকৃত রে, চারটি বিকৃত গা ও তিনটি বিকৃত ধা যদি বাকি তিনটি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে নি-বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনায় পরিণত হয়, তাহলে, তার ভেদাভেদ হয়, রে৪×গ৪×ধ৩=৪৮×৬=২৮৮ প্রকার। ১৬৪

এই নিয়মানুসারে,—নি-বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনা হয়, যথাক্রমে :—

রে৩×ম৩×ধ৩=২৭×৬=১৬২ প্রকার }
গ৫×ম৩×ধ৩=৪৫×৬=২৭০ প্রকার } —১৬৫

অতএব, তিনটি বিকৃত স্বরযুক্ত, নি-বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনার মোট সংখ্যা হয়, ৩৬০+২৮৮+১৬২+২৭০=১০৮০ প্রকার। অনুরূপ, ধা-বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনা, তিনটি বিকৃত স্বরযোগে রচিত হলে, তাদের মোট সংখ্যা হয়, ১৩২০ প্রকার।—১৬৬

মা ও পা বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনা তিনটি বিকৃত স্বরযোগে রচিত হলে, তাদের মোট সংখ্যা হয়, যথাক্রমে, ১৩৪৪ ও ৩০০০ প্রকার।—১৬৭

অনুরূপ, গা ও রে বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনার মোট সংখ্যা হয়, যথাক্রমে, ৯৫৪ ও ১৩০২ প্রকার।—১৬৮

চারটি বিকৃত রে, পাঁচটি বিকৃত গা, তিনটি বিকৃত মা ও তিনটি বিকৃত ধা,—এই চারটি বিকৃত স্বর যদি বাকি দু'টি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে মিলে মূর্চ্ছনা তৈরী করে, তাহলে, তাদের নি-বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনার সংখ্যা হয়, মোট, ৪×৫×৩×৩=১৮০×৬=১০৮০ প্রকার।—১৬৯

রে৪×গ৫×মা৩+নি৪=২৪০+৬—১৪৪০ প্রকার হয়, ধা-বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনার মোট সংখ্যা।—১৭০

রে৪×গা৫×মা৩×ধা৩=১৮০×৬=১০৮০ প্রকার হয়, পা-বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনার মোট ভেদাভেদ।—১৭১

রে৪×গ৫×মা৩×নি৪=২৪০×৬=১৪৪০ প্রকার হয়, পা-বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনার আর এক রকমের ভেদাভেদ।—১৭২

পা-বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনার অন্যতম ভেদাভেদ হয়, রে৪×গ৪+ধা৪×নি৪=২৫৬×৬=১৫৩৬ প্রকার।—১৭৩

পা-বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনার আর এক রকম ভেদাভেদ হয়, রে৪×মা৩

পা-বর্জ্জিত ষাড়ব মূর্চ্ছনার আরও এক রকম ভেদাভেদ হয়, গা৫×মা৩×ধা৪×নি৪=২৪০×৬=১৪৪০ প্রকার।—১৭৫

এইভাবে, শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে বাকি চারটি স্বরের বিকৃতরূপ যথাক্রমে যুক্ত করে, পা-বর্জ্জিত ষাডব মূর্চ্ছনার সংখ্যা দাঁড়ায়, ১০৮০+১৪৪০+১৫৩৬+৮৬৪+১৪৪০=৬৩৬০।—১৭৬

এইভাবেই, চারটি বিকৃত রে, চারটি বিকৃত গা, চারটি বিকৃত ধা ও চারটি বিকৃত নি যদি বাকি দু'টি শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে যুক্ত হয়ে মূর্চ্ছনা তৈরী করে, তাহলে, তাদের মা-বর্জ্জিত ষাডব মূর্চ্ছনাব ভেদাভেদ হবে, রে৪×গা৪×ধা৪×নি৪=২৫৬×৬=১৫৩৬ প্রকার।—১৭৭

গা-বর্জ্জিত ষাডব মূর্চ্ছনা যদি তিনটি বিকৃতি রে, তিনটি বিকৃত মা, চারটি বিকৃত ধা ও চাবটি বিকৃত নি—দু'টি অবশিষ্ট শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে যুক্ত হয়ে মূর্চ্ছনায় পরিণত হয়, তাহলে, তাদের সংখ্যা হয়, রে৩×মা৩×ধা৪×নি৪=১৪৪×৬=৮৬৪ প্রকাব।—১৭৮

রে-বর্জ্জিত ষাডব মূর্চ্ছনা যদি পাঁচটি বিকৃত গা, তিনটি বিকৃত মা, চারটি বিকৃত ধা ও চারটি বিকৃত নি—দু'টি অবশিষ্ট শুদ্ধ স্বরের সঙ্গে যুক্ত হয়ে মূর্চ্ছনায় পরিণত হয়, তাহলে, তাদের ভেদাভেদ হয়, গা৫×মা৩×ধা৪×নি৪=২৪০×৬=১৪৪০ প্রকার।—১৭৯।

অতঃপর, সঙ্গীতবিদ মুনিঋষিরা, পাঁচটি বিকৃত স্ববযোগে, পা-বর্জ্জিত ষাডব মূর্চ্ছনার পরিচয় দিযেছেন। যথা: রে৪×গা৫×মা৩×ধা৪×নি৪=৯৬০×৬=৫৭৬০ প্রকার।—১৮০

অতএব দেখা যাচ্ছে, বিকৃত স্বরসমূহের ষাডব মূর্চ্ছনার মোট সংখ্যা, ৩৬+৭৮+৮৪+১০২+৮৪+৭৮+৮৪+৯৬+২৪+৫৪+৯০+৭২+৫৪+৪৮০+৭৫৬+৪৮৬+৪৫২+৪৮০+৩৬০+২৮৮+১৬২+২৭০+১৩২০+৩০০০+১৩৪৪+[illegible]+[illegible]+[illegible]+১৪৪০+১০৮০+১৪৪০+১৫৩৬+৮৬৪+১৪৪০+৬৩৬০+

যৎস্বরেণ বিহীনায়াং মূর্চ্ছনায়াং পৃথক্ পৃথক্।
তৎ স্বরেণৈব হীনাঃ স্যুঃ প্রস্তারাঃ ষাড়বাঃ ক্রমাৎ॥ ১৮২

সপ্তশত্যা সবিংশত্যা গুণিতানাং মিতির্ভবেৎ।
শূন্যত্রয়ং রসো নেত্রং সপ্ত বহ্নিবিতি ক্রমাৎ॥ ১৮৩

যখন যে যে মূর্চ্ছনা যে যে স্বর বর্জ্জন করে ষাডব মূর্চ্ছনার রূপ পরিগ্রহ করবে, সেই সব মূর্চ্ছনার প্রস্তার তৈরী কববার সময়ও ঠিক সেই সেই স্বর বর্জন করে চলতে হবে। এবং, ওইরূপ এক একটি ষাডব প্রস্তারকে ৭২০ দিয়ে গুণ করলে, ফল হবে, ৭২০×৫১৭৫=৩,৭২৬,০০০ প্রকার।—১৮২-৮৩

টিপ্পনী ঃ প্রস্তার কথাটার অর্থ, প্রকার বা রকম-ফেব। অর্থাৎ, মূর্চ্ছনাব অন্তর্গত স্বরগুলিকে কত রকম ভাবে ঘুবিয়ে ফিবিয়ে রূপ দেওয়া যায় তাই দেখানো। অহোবল, এই প্রস্তারসমূহের সংখ্যা নির্দ্দেশ করেছেন ৩,৭২৬,০০০। অর্থাৎ, ১৮১ সূত্রে ষাডব মূর্চ্ছনার যে সমষ্টি দেখানো হয়েছে সেই ৩১,০৫০ সংখ্যাটিকে ছয় দ্বাবা ভাগ করলে, এক একটি স্বরের মূর্চ্ছনাব সংখ্যা হবে, ৩১,০৫০÷৬=৫১৭৫। তারপব, এই ৫১৭৫ সংখ্যাটিকে কূট-তানের ৭২০ সংখ্যা দিয়ে গুণ করলে, ফল হবে, ৩,৭২৬,০০০। বলা-বাহুল্য, গ্রন্থকার ৭২০ সংখ্যাটির দ্বাবা কূটতানেব উল্লেখ কবেছেন, কিন্তু, কথাটার মর্ম্মার্থ সূত্রটিব মধ্যে স্থান পায় নি। তান দু' রকমেব হয়। শুদ্ধ ও কূট। সঙ্গীত রত্নাকর বলেন ঃ তানাঃ স্যু মূর্চ্ছনাঃ শুদ্ধাঃ ষাডবৌড়ুবিতী-কৃতাঃ।……অসম্পূর্ণাশ্চ সম্পূর্ণা ব্যুৎক্রমোচ্চারিতস্ববাঃ। অর্থাৎ, শুদ্ধ মূর্চ্ছনা যদি ষাডব ও ঔডবে পরিণত হয়, তাহলে, তাকে শুদ্ধতান বলা যেতে পারবে। এবং, যদি মনে হয়, কোন অসম্পূর্ণ বা সম্পূর্ণ মূর্চ্ছনাব অন্তর্গত স্বরগুলি অযথা সাজানো হয়েছে, তাহলে, বুঝতে হবে, সেইগুলি কূটতান। যেমন, সা-রে-গা, এই তিনটি স্বরের অসম্পূর্ণ মূর্চ্ছনা ছ' রকম কূটতানে পরিণত হ'তে পারে। যথা—সারেগা, রেগাসা, গাসারে, রেসাগা, সাগারে ও গারেসা।

ঔড়বা অথ কথ্যন্তে শুদ্ধেষু বিকৃতেষ্বপি॥ ১৮৪

দ্বয়োর্দ্বয়োঃ পরিত্যাগাৎ ক্রমাদ্বেদা মনীষিণঃ।
ঔড়বানাং বিশুদ্ধানামবদন্ পঞ্চসপ্ততিম্॥ ১৮৫

অতঃপর, শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরযুক্ত ঔড়ব মূর্চ্ছনার কথা বলা যাচ্ছে। জ্ঞানী-গুণীরা

বলেন, ক্রমিক নিয়মে দু'টি করে স্বর বর্জ্জন করে, বিশুদ্ধ স্বরের ঔড়ব মূর্চ্ছনা তৈরী করতে হয়। শুদ্ধ স্বরযুক্ত এইরূপ ঔডব মূর্চ্ছনার সংখ্যা ৭৫।—১৮৪-৮৫

টিপ্পনী ঃ পূর্ব্বেই বলেছি, সপ্তকের মধ্যে সা স্বরটি অবিলোপী। সুতরাং, বাকি ছয়টি স্বরের যে কোন পাঁচটিকে ঘুরিয়ে ফিরিয়ে ব্যবহার করে ঔডব স্কেল তৈরী করা যেতে পারে, এবং ঔড়ব মূর্চ্ছনা তৈরীর ব্যাপারে রেগা, মাপা ও ধানি, এই ছয়টি স্বরকে ক্রমান্বয়ে তিনবার করে বর্জ্জন করা যেতে পারে। ফলে, এই রকম মূর্চ্ছনার মোট সংখ্যা দাঁড়াবে, ৫×৫= ২৫×৩=৭৫ প্রকার। ১৮৪-৮৫

বিকৃত স্বরযুক্ত ঔডব মূর্চ্ছনাও এই নিয়মানুসারে তৈরী করতে হবে। যেমন ঃ

ত্রি-ভেদাস্ত্রীন্ সংগৃহ্য দ্বাভ্যাং ঘাভ্যাং বিবর্জ্জনাৎ।
ভেদানপি বিজানীয়াৎ পঞ্চাশদ্ গুরুং শতম্॥ ১৮৬

তিনটি বিকৃত রে স্বরকে, বাকি তিনটি স্বরের (যেহেতু, ঔডব মূর্চ্ছনাটি পা-নি বর্জ্জিত) বিকৃত রূপ-সংখ্যার সমষ্টি-দশক দিয়ে গুণ করলে ফল হ'বে—রে৩×(গ৪+ম৩+ধ৩=) ১০=৩০। তারপর, এই ত্রিশকে ঔডব=পাঁচ দ্বারা গুণ করলে, বিকৃত ঋষভের মূর্চ্ছনার মোট সংখ্যা দাঁড়াবে, ৩০×৫=১৫০ প্রকার।—১৮৬

টিপ্পনী ঃ কলেবর বৃদ্ধির ভয়ে গ্রন্থোক্ত মূর্চ্ছনাগুলিকে যথাযথভাবে স্বরলিপি করে সাজিয়ে দেওয়া সম্ভবপর হচ্ছে না। পারিজাত-পাঠক যদি ২৩ পৃষ্ঠায় প্রকাশিত স্বর-শ্রুতি-মণ্ডলের প্রতি লক্ষ্য রেখে মূর্চ্ছনা মেলাবার চেষ্টা করেন, তাহলে, ব্যাপারটা সুবোধ্য হবে। আপাততঃ, উদাহরণ হিসাবে, আমরা কেবলমাত্র বিকৃত ঋষভের ঔডব মূর্চ্ছনাটি সাজিয়ে দিচ্ছি ঃ

১। সা, পূর্ব্ব-রে, কোমল-গা, মা, ধা, (র্সা)
২। সা, পূর্ব্ব-রে, তীব্র-গা, মা, ধা, (র্সা)
৩। সা, পূর্ব্ব-রে, তীব্রতর-গা, মা, ধা, (র্সা)
৪। সা, পূর্ব্ব-রে, তীব্রতম-গা, মা, ধা, (র্সা)
৫। সা, পূর্ব্ব-রে, গা, তীব্র-মা, ধা, (র্সা)
৬। সা, পূর্ব্ব-রে, গা, তীব্রতর-মা, ধা, (র্সা)

৭।	সা,	পূর্ব্ব রে,	গা,	তীব্রতম-মা,	ধা,	(র্সা)
৮।	সা,	পূর্ব্ব-রে,	গা,	মা,	পূর্ব্ব-ধা,	(র্সা)
৯।	সা,	পূর্ব্ব-রে,	গা,	মা,	কোমল-ধা,	(র্সা)
১০।	সা,	পূর্ব্ব-রে,	গা,	মা,	ধা,	(র্সা)
১১।	সা,	পূর্ব্ব-রে,	গা,	মা,	তীব্র-ধা,	(র্সা)
১২।	সা,	কোমল-রে,	কোমল গা,	মা,	ধা,	(র্সা)
১৩।	সা,	কোমল-রে,	তীব্র-গা,	মা,	ধা,	(র্সা)
১৪।	সা,	কোমল-রে,	তীব্রতর-গা,	মা,	ধা,	(র্সা)
১৫।	সা,	কোমল-রে,	তীব্রতম-গা,	মা,	ধা,	(র্সা)
১৬।	সা,	কোমল-রে,	গা,	তীব্র-মা,	ধা,	(র্সা)
১৭।	সা,	কোমল-রে,	গা,	তীব্রতর-মা,	ধা,	(র্সা)
১৮।	সা,	কোমল-রে,	গা,	তীব্রতম-মা,	ধা,	(র্সা)
১৯।	সা,	কোমল-রে,	গা,	মা,	পূর্ব্ব-ধা,	(সা)
২০।	সা,	কোমল-বে,	গা,	মা,	কোমল-ধা,	(সা)
২১।	সা,	কোমল-বে,	গা,	মা,	তীব্র-ধা,	(র্সা)
২২।	সা,	তীব্র-বে,	তীব্র-গা,	মা,	ধা,	(র্সা)
২৩।	সা,	তীব্র-রে,	তীব্রতব-গা,	মা,	ধা,	(র্সা)
২৪।	সা,	তীব্র-রে,	তীব্রতম-গা,	মা,	ধা,	(র্সা)
২৫।	সা,	তীব্র-বে,	গা,	তীব্র-মা,	ধা,	(র্সা)
২৬।	সা,	তীব্র-রে,	গা,	তীব্রতর-মা,	ধা,	(র্সা)
২৭।	সা,	তীব্র-রে,	গা,	তীব্রতম-মা,	ধা,	(র্সা)
২৮।	সা,	তীব্র-বে,	গা,	মা,	পূর্ব্ব-ধা,	(র্সা)
২৯।	সা,	তীব্র-রে,	গা,	মা,	কোমল-ধা,	(র্সা)
৩০।	সা,	তীব্র-রে,	গা,	মা,	তীব্র-ধা,	(র্সা)

এইভাবে, রে৩×(গ৪+ম৩+ধ৩=)১০=৩০ রকম বিকৃত রে স্বরের মূর্চ্ছনা হ'তে পারে। অতঃপর, এই ত্রিশ রকম মূর্চ্ছনা আবার ১৫০ প্রকারে পরিণত হ'তে পারে, যদি, প্রতিটি মূর্চ্ছনাকে ধ্সরগম (ধা) সরগমধ (র্স) রগমধর্স (র্র) গমধর্সর্র (র্গ) মধর্সর্রর্গ (র্ম)—এই পাঁচটি কূটতানের দ্বারা যুক্ত করা যায়। অর্থাৎ, ৩০×৫=১৫০ হয়। বলাবাহুল্য, [illegible] উত্তম মূর্চ্ছনা প্রসঙ্গে প্রযোজ্য।

অতঃপর উপরোক্ত বিকৃত ঋষভের ঔড়ব মূর্চ্ছনার ভেদ-প্রণালীটির প্রতি লক্ষ্য রেখে অগ্রসর হলে, দেখা যাবে :—

গ-ভেদা দ্বিশতী জ্ঞেয়া ম-ভেদা রি-সমা মতাঃ
ধ-ভেদাস্তৎসমা জ্ঞেয়া নি-ভেদা গ-সমা মতাঃ ॥ ১৮৭

বিকৃত গা-য়ের ঔডব মূর্চ্ছনার সংখ্যা ২০০ প্রকার। বিকৃত মা-য়ের ঔড়ব মূর্চ্ছমার সংখ্যা বিকৃত রে-র অনুরূপ। অর্থাৎ, ১৫০। বিকৃত ধা-য়ের ঔডব মূর্চ্ছনার সংখ্যাও অনুরূপ। অর্থাৎ, ১৫০। বিকৃত নি-য়ের মূর্চ্ছনার সংখ্যা গা-য়ের সমতুল্য। অর্থাৎ, ২০০ প্রকার।—১৮৭

অর্থাৎ,

মা৩+ধা৩+নি৪ = ১০ × গা-য়েব ৪বিকৃতি = ৪০ × ঔডবের ৫ = ২০০। নি-য়েব হিসাবও অনুরূপ, যেহেতু, তার বিকৃতিও চার রকম। এটি রে-পা বর্জ্জিত ঔডব মূর্চ্ছনা।

রে৩+ধা৩+নি৪ = ১০ × মা-য়ের ৩ বিকৃতি = ৩০ × ঔডবেব ৫ = ১৫০। ধা-য়েব হিসাবও অবিকল মা-য়ের মতো। এটি গা-পা-বর্জ্জিত ঔডব মূর্চ্ছনা।

রীণাং গানাং প্রভেদাঃ স্যুরশীত্যা চ চতুঃশতী।
রীণাং মানাঞ্চ ভেদাঃ স্যুঃ সপ্তত্যা চ শতদ্বয়ম্ ॥ ১৮৮

চারটি ক'রে বিকৃত রে ও গা স্বর মিলে মূর্চ্ছনায় পরিণত হলে, তাদের সংখ্যা হয় ৪৮০ প্রকাব। অনুরূপ, তিনটি করে রে ও মা মিলে মূর্চ্ছনা তৈরী করলে, তাদের সংখ্যা হয় ২৭০ প্রকাব।—১৮৮

টিপ্পনী: এখানে পাশাপাশি দুটি বিকৃত স্বর নিয়ে ঔডব মূর্চ্ছনা রচনা করবার কথা বলা হচ্ছে। ভেদাভেদ দেখানো হচ্ছে, যথাক্রমে, চারটি করে বিকৃত রে-গা ও তিনটি ক'রে বিকৃত রে-মা স্বর নিয়ে মূর্চ্ছনা তৈরী করবার প্রণালী ও তাদের সংখ্যায়। সংখ্যাটা হচ্ছে, যথাক্রমে, ৪৮০ ও ২৭০। কী ক'রে হয়? হয়,—

কোমল রে × পূর্ব্ব গা + কোমল গা + তীব্র গা + তীব্রতর গা = ৪

তীব্র-রে × তীব্র গা + তীব্রতর গা + তীব্রতম গা + অতি-তীব্রতম গা = ৪

সুতরাং, সংখ্যাটা হলো রে৩ × গা৪ = ১২। অতঃপর, এই ১২ সংখ্যাটির সঙ্গে গুণ করতে হ'বে, ঔড়ব মূর্চ্ছনার বাকি দু'টি বিকৃত স্বর-সমষ্টির। মূর্চ্ছনাটি মা-পা বর্জ্জিত। অতএব, বাকি থাকে চার রকমের আটটি ধা-নি স্বর। ফলে, সংখ্যাটা দাঁড়ায় ১২ × (৪ + ৪ =) ৮ = ৯৬ × ঔড়বের ৫ প্রকার = ৪৮০। অনুরূপ, তিন রকমের রে-মা বিকৃতির ঔড়ব মূর্চ্ছনার সংখ্যা হবে, রে৩ × মা৩ = ৯ × (ধা৩ + নি৩)৬ = ৫৪ × ৫ = ২৭০। প্রসঙ্গক্রমে এখানে উল্লেখ-যোগ্য যে, ধা নি স্বরের বিকৃতি চারটি ক'রে হলেও, এ ক্ষেত্রে, তীব্রতর ধা-নি-র বিকৃতি পরিত্যাগ করতে হয়েছে (রে৩ × মা৩) মূর্চ্ছনার মধ্যে খাপ খায়না বলে। বলাবাহুল্য, এটি গা-পা বর্জ্জিত ঔড়ব মূর্চ্ছনা। এবং, ঠিক এই ভাবেই—

রীণাং ধানাং তথা ভেদাস্তাবন্তোঽন্যাপি সম্মতাঃ।
রীণাং নীনাং প্রভেদাঃ স্যুঃ ষষ্ট্যা যুক্তং শতত্রয়ম্॥ ১৮৯

গ-মানাঞ্চ ভিদা জ্ঞেয়া সপঞ্চাশচ্চতুঃশতী।
তথা ভেদা গ-ধানাঞ্চ ষষ্ট্যা যুক্তং শতত্রয়ম্॥ ১৯০

গ-নীনাঞ্চ ভিদা জ্ঞেয়া অশীত্যা চ চতুঃশতী।
ম-ধানাঞ্চ প্রভেদাঃ স্যুঃ সপ্তত্যা চ শতদ্বয়ম্॥ ১৯১

ম নীনাঞ্চ ভিদা জ্ঞেয়া ষষ্ট্যা যুক্তং শতত্রয়ম্।
ধ নীনাঞ্চ প্রভেদাঃ স্যুরশীত্যা চ চতুঃশতী॥ ১৯২

রি-গ-মানাং ভিদাস্তত্র শূন্যদ্বন্দ্বঞ্চ রন্ধ্রকম্।
রি-গ-ধানাং প্রভেদাঃ স্যুঃ শূন্যং নেত্রং মুনিস্তথা॥ ১৯৩

রি-গ-নীনাং ভিদা জ্ঞেয়া খরসাবথ রন্ধ্রকম্।
রি-ম-ধানাং তথা ভেদা পঞ্চোত্তর-চতুঃশতী॥ ১৯৪

রি ম-নীনাং প্রভেদাঃ স্যুঃ খঞ্চ বেদাঃ শরস্তথা।
রি-ধ-নীনাং ভিদা জ্ঞেয়া শূন্যং নেত্রং তথা মুনিঃ॥ ১৯৫

গ-ম-ধানাং তথা ভেদাঃ শরো মুনিস্তথা রসঃ।
গ-ম-নীনাং প্রভেদাঃ স্যুঃ শূন্যদ্বন্দ্বঞ্চ রন্ধ্রকম্॥ ১৯৬

গ ধ-নীনাং ভিদা জ্ঞেয়া খরসাঙ্কৈর্বিবচক্ষণৈঃ।
ম-ধ-নীনাং তথা ভেদাঃ শূন্যং নেত্রং তথা মুনিঃ॥ ১৯৭

রি-গানাঞ্চ ম ধানাঞ্চ ভেদা নবশতানি চ।
রি-গ-মানাং ভিদা নীনাং খদ্বয়ং লোচনং শশী॥ ১৯৮

রি-গ-ধানাঞ্চ নীনাং স্যুঃ খং বসুর্লোচনং শশী।
রি-ম-ধানাং ভিদা নীনাং শূন্যং নেত্রং তথা মুনিঃ॥ ১৯৯

গ-মানাঞ্চ ধ-নীনাং স্যুঃ খদ্বয়ং লোচনং শশী॥ ২০০

ঔড়বানাঞ্চ সর্ব্বেষাং মূর্চ্ছনানাং মিতির্ভবেৎ
সপ্তদশ সহস্রাণি পঞ্চ পঞ্চশতানি চ॥ ২০১

বিকৃত রে ও ধা স্বরের ঔডব মূর্চ্ছনা, রে৩×ধা৩=৯× (ম৩+গ৩=) ৬=৫৪×৫=২৭০ প্রকার। বিকৃত রে ও নি স্বরের ঔড়ব মূর্চ্ছনা, রে৩×নি৪=১২× (ধা৩+ম৩=) ৬=৭২×৫=৩৬০ প্রকার। ১৮৯

বিকৃত গা ও মা-র ঔডব মূর্চ্ছনা, গা৬×মা৩=১৮×(পা০+নি৫=) ৫=৯০×৫=৪৫০ প্রকার। বিকৃত গা ও ধা-র ঔড়ব মূর্চ্ছনা গ৪×ধ৩=১২×(রে৩+মা৩=) ৬=৭২×৫=৩৬০ প্রকার। ১৯০

বিকৃত গা ও নি-র ঔডব মূর্চ্ছনা, গা৪×নি৪=১৬× (মা৩+ধা৩=) ৬=৯৬×৫=৪৮০ প্রকার। বিকৃত মা ও ধা-র ঔড়ব মূর্চ্ছনা, মা৩×ধা৩×(রে৩+নি৩=) ৬=৫৪×৫=২৭০ প্রকার। ১৯১

বিকৃত মা ও নি-র ঔড়ব মূর্চ্ছনা, মা৩×নি৪=১২× (রে৩+ধা৩=) ৬=৭২×৫=৩৬০ প্রকার। বিকৃত ধা ও নি-র ঔড়ব মূর্চ্ছনা, ধা৩×নি৪=১২× (রে৪+গা৪=) ৮=৯৬×৫=৪৮০ প্রকার। ১৯২

অতঃপর তিনটি ক'রে বিকৃত স্বরের কথা বলা হচ্ছে :—

বিকৃত রে, গা ও মা স্বরের ঔডব মূর্চ্ছনা, রে৩ × গ৪ × মা৩ = ৩৬ × (নি৫) = ১৮০ × ৫ = ৯০০ প্রকার। বিকৃত রে, গা, ধা-র মূর্চ্ছনা, রে৩ × গা৪ × ধা৩ = ৩৬ × (মা৪) = ১৪৪ × ৫ = ৭২০ প্রকার। ১৯৩

বিকৃত রে, গা, নি-র মূর্চ্ছনা, রে৩ × গা৪ × নি৪ = ৪৮ × (ধা৪) = ১৯২ × ৫ = ৯৬০ প্রকার। বিকৃত রে, মা, ধা-র ঔডব মূর্চ্ছনা, রে৩ × মা৩ × ধা৩ = ২৭ × (নি৩) = ৮১ × ৫ = ৪০৫ প্রকার। ১৯৪

বিকৃত রে, মা, নি-র ঔডব মূর্চ্ছনা, রে৩ × মা৩ × নি৪ = ৩৬ × (ধা৩) = ১০৮ × ৫ = ৫৪০ প্রকার। বিকৃত রে, ধা, নি-র ঔডব মূর্চ্ছনা, রে৩ × ধা৪ × নি৪ = ৩৬ × (গা৪) = ১৪৪ × ৫ = ৭২০ প্রকার। ১৯৫

বিকৃত গা, মা, ধা-র ঔডব মূর্চ্ছনা হচ্ছে, গা৫ × মা৩ × ধা৩ = ৪৫ × (রে৩) = ১৩৫ × ৫ = ৬৭৫ প্রকার। বিকৃত গা, মা, নি-র ঔডব মূর্চ্ছনা, গা৫ × মা৩ × নি৪ = ৬০ × (ধা৩) = ১৮০ × ৫ = ৯০০ প্রকার। ১৯৬

বিকৃত গা, ধা, নি-র ঔডব মূর্চ্ছনা হচ্ছে গা৪ × ধা৩ × নি৪ = ৪৮ × (রে৪) = ১৯২ × ৫ = ৯৬০ প্রকার। বিকৃত মা, ধা, নি-র ঔডব মূর্চ্ছনা, মা৩ × ধা৩ × নি৪ = ৩৬ × (গ৪) = ১৪৪ × ৫ = ৭২০ প্রকার। ১৯৭

অতঃপর, চারটি করে বিকৃত স্বরের ঔডব মূর্চ্ছনার পরিচয় দেওয়া যাচ্ছে :—
বিকৃত রে, গা, মা, ধা-র ঔডব মূর্চ্ছনা, রে৩ × গা৫ × মা৩ × ধা৪ = ১৮০ × ৫ = ৯০০ প্রকার। বিকৃত রে, গা, মা, নি-র ঔডব মূর্চ্ছনা, রে৪ × গা৫ × মা৩ × নি৪ = ২৪০ × ৫ = ১২০০ প্রকার।—১৯৮

বিকৃত রে, গা, ধা, নি-র ঔডব মূর্চ্ছনা হচ্ছে, রে৪ × গা৪ × ধা৪ × নি৪ = ২৫৬ × ৫ = ১২৮০ প্রকার। বিকৃত রে, মা, ধা, নি-র ঔডব মূর্চ্ছনা হচ্ছে, রে৪ × মা৩ × ধা৩ × নি৪ = ১৪৪ × ৫ = ৭২০ প্রকার। ১৯৯

বিকৃত গা, মা, ধা, নি-র ঔড়ব মূর্চ্ছনা হচ্ছে, গা৫ × মা৩ × ধা৪ × নি৪ = ২৪০ × ৫ = ১২০০ প্রকার। ২০০

সুতরাং, ঔড়ব মূর্চ্ছনার সমষ্টি হচ্ছে, ৭৫ + ১৫০ + ২০০ + ১৫০ + ১৫০ + ২০০ + ৪৮০ + ২৭০ + ২৭০ + ৩৬০ + ৪৫০ + ৩৬০ + ৪৮০ + ২৭০ + ৩৬০ + ৪৮০ + ৯০০

+৭২০+৯৬০ + ৪০৫+৫৪০+৭২০+৬৭৫+৯০০+৯৬০+৭২০+৯০০+১২০০+ ১০৮০+৭২০+১২০০=১৭,৫০৫ প্রকার। ২০১

দ্বাভ্যাং দ্বাভ্যাং বিহীনায়াং মূর্চ্ছনায়াং পৃথক্ পৃথক্।
তাভ্যামেব বিহীনাঃ স্যুঃ প্রস্তরো ঔড়বা ক্রমাৎ॥ ২০২

সবিংশত্যা শতেনাত্র গুণিতানাং মিতির্ভবেৎ।
শূন্যং নেত্রং শশী শূন্যং নেত্রোদধীতি সংখ্যয়া॥ ২০৩

দুই স্বর বর্জিত ঔড়ব মূর্চ্ছনার অন্তর্গত, প্রত্যেকটি স্বরের ঔড়ব প্রস্তারের সংখ্যা হচ্ছে, ১৭,৫০৫÷৫=৩৫০১। এই সংখ্যাকে ঔড়ব কূটতানের সংখ্যা (১২০) দিযে গুণ করলে যে ফল হয়, তাই হচ্ছে ঔড়ব কূটতানের সমষ্টি সংখ্যা। অর্থাৎ ৩৫০১×১২০=৪২০, ১২০।

টিপ্পনীঃ—এখানে দু'টি নূতন কথা পাওয়া যাচ্ছেঃ প্রস্তার ও কূটতান। প্রস্তার কথাটার অর্থ, মূর্চ্ছনা ও তানের প্রকার-ভেদ বা রকম-ফের। অপর-পক্ষে, কূটতান কথাটা সাধারণতঃ ব্যবহার হয়, শুদ্ধতানের বিপরীত অর্থে। আপাতদৃষ্টিতে, কূটতানের চেহারা কখন সরল, কখনও অসরল, কখনও বা অসামঞ্জস্যপূর্ণ বলে মনে হতে পারে, কিন্তু সর্ব্বদাই স্বযং সম্পূর্ণ হবে। কূট-তানের ব্যবহার, কোন রাগের সম্পূর্ণ চেহারা ফুটিয়ে তোলবার উদ্দেশ্যে অপরিহার্য্য নয়, পরন্তু, রাগের একটি বিশেষ অংশকেই রূপায়িত করা হয় এই কূটতানের সাহায্যে। অধিকন্তু, কূটতানের স্বরসমষ্টি দুই স্বরযুক্তও হতে পারে, আবার পাঁচ, ছয়, সাত স্বরযুক্তও হতে পারে। যেমনঃ

দুই স্বরের—সা-রে, রে-সা,

তিন স্বরের—সা-রে-গা, রে-গা-সা, গা-সা-রে, রে-সা-গা, সা-গা রে, গা-রে-সা। এইভাবে চার, পাঁচ, ছয়, ও সাত স্বরযুক্ত কূটতানের প্রকার-ভেদ হবে। সংখ্যাটা পরবর্ত্তী সূত্রে বলা হয়েছে। ২০২-৩

প্রথমস্য দ্বিতীয়স্যাবৃত্তিরেকা স্বরস্য চ।
তৃতীয়স্য দ্বিরাবৃত্তিঃ স্বরস্যাত্র সুনিশ্চিতঃ ২০৪

চতুর্থস্য ষড়াবৃত্তিঃ পঞ্চমস্তুচ্চতুর্গুণঃ।
তস্মাৎ পঞ্চগুণঃ ষষ্ঠঃ সপ্তমঃ ষড়্‌গুণস্ততঃ॥ ২০৫

প্রথম ও দ্বিতীয় অর্থাৎ সা ও সা-রে-যুক্ত কূটতানের ভেদ হয় একবার করে মাত্র। তিন স্বরের অর্থাৎ সা-রে-গা-যুক্ত কূটতানের ভেদ হয় ছয় বার। চার স্বরের, অর্থাৎ, সা-রে-গা-মা-যুক্ত কূটতানের ভেদ হয় তিন স্বরের মতো, অর্থাৎ, ছয় বার। পাঁচ স্বরের, অর্থাৎ, সা-রে-গা-মা-পা-যুক্ত ঔড়ব কূটতানের ভেদ হয় চব্বিশ বার। ছয় স্বরের, অর্থাৎ, সা-রে-গা-মা-পা-ধা-যুক্ত ষাড়ব কূটতানের ভেদ হয় চব্বিশের পাঁচগুণ, অর্থাৎ, ১২০ বার। আর, সাত স্বরের সম্পূর্ণ কূটতানের ভেদ হয় একশ' কুড়ির ছয় গুণ, অর্থাৎ, ৭২০ বার। ২০৪-২০৫

চলিতানাং স্বরাণান্তু যথোচিতক্রমো ভবেৎ। ২০৬।১

প্রস্তার ও তানের মতো, প্রচলিত স্বরসমূহের আবার যথাযথ ক্রমও হয়। ২০৬-১

টিপ্পনী: ক্রম কথাটার অর্থ, স্বর-সমষ্টির পারম্পর্য্যপূর্ণ আরোহণ কিংবা অবরোহণ। আরোহণ-অবরোহণ নয়। তাহলে মূর্চ্ছনা হয়ে যাবে। ব্যাপারটা হচ্ছে এই যে, সম্পূর্ণ বা অসম্পূর্ণ যত রকমের মূর্চ্ছনা আছে, সব মূর্চ্ছনাই নির্দ্দিষ্ট সংখ্যক ক্রম-এ বিভক্ত। যেমন, ষড়জ গ্রামের প্রথম মূর্চ্ছনা হচ্ছে সারেগামাপাধানি নিধাপামাগারেসা। এই আরোহণ-অবরোহণটা ক্রমিকও বটে আবার সরলও বটে। কিন্তু, এই মূর্চ্ছনার স্বরগুলি আবার অন্যভাবেও পরিবেশিত হতে পারে। যেমন, প্‌ধ্‌নিসা-রেগামা-মাগারেসানি্ধ্প্‌ বা গামাপাধানিসারে-রেসানিধাপামাগা। এইভাবে ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ মূর্চ্ছনার শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরভেদে, অসংখ্য ক্রমের সৃষ্টি হতে পারে। কিন্তু, ক্রমের সংখ্যাটা অসংখ্য হলেও, অনির্দ্দিষ্ট নয়। ২০৬-১

ইতি পঞ্চ সহস্রাণি চত্বারিংশদ্ যুতানি চ॥ ২০৬।২

"সম্পূর্ণ মূর্চ্ছনার" শুদ্ধ স্বরযুক্ত কূটতানের সংখ্যা হচ্ছে, ৭×৭২০= ৫০৪০।—২০৬-২

পূর্ণানাং ষাড়বানাস্তু সপ্তশতানি বিংশতিঃ।
ঔড়বানাস্তু বিংশত্যা শতং ভেদান্ বুধা জগুঃ ॥ ২০৭

চতুর্বিংশতিভেদাঃ স্যুশ্চতুর্ণাং তত্র নিশ্চিতাঃ।
ষড়ভেদাঃ স্যুস্ত্রয়াণাস্তু দ্বয়োর্দ্বাবেব নিশ্চিতৌ ॥ ২০৮

একস্যৈকো ভবেদ্ভেদঃ প্রস্তারা ঈদৃশা মতাঃ ॥ ২০৯।১

"ষাড়ব' বা "খাড়ব" মূর্চ্ছনার কূটতানের সংখ্যা হচ্ছে, ৬ × ১২০ = ৭২০ প্রকার। "ঔড়ব" মূর্চ্ছনার কূটতানের সংখ্যা হচ্ছে, ৫ × ২৪ = ১২০ প্রকার। চারস্বর-যুক্ত "স্বরান্তর" মূর্চ্ছনার সংখ্যা হচ্ছে, ৪ × ৬ = ২৪ প্রকার। তিনস্বর-যুক্ত "সামিক" মূর্চ্ছনার সংখ্যা হচ্ছে, ৩ × ২ = ৬ প্রকার। দুইস্বর-যুক্ত "গাথিক" মূর্চ্ছনার সংখ্যা হচ্ছে, ২ × ১ = ২ প্রকার। এবং, একস্বর-যুক্ত "আর্চিক" মূর্চ্ছনার সংখ্যা হচ্ছে, মাত্র এক প্রকার। এইভাবেই শুদ্ধ মূর্চ্ছনার প্রস্তার ভেদ হয়ে থাকে।-২০৩-২০৯।১

নষ্টোদ্দিষ্টপ্রবোধার্থং খণ্ডমেরুরথোচ্যতে। ২০৯।২

অতঃপর শিক্ষার্থীদের সুবিধার জন্য, নষ্ট ও উদ্দিষ্ট কূটতান নির্ণয়ের চিত্র, খণ্ডমেরুর পরিচয় দেওয়া যাচ্ছে। ২০৯।২

টিপ্পনী ঃ নষ্টতান কথাটার অর্থ হচ্ছে, যে ক্ষেত্রে, কূটতানের সংখ্যাটা মনে থাকে অথচ স্বরূপটা মনে পড়ে না। এবং, উদ্দিষ্টতান কথাটার মর্ম্মার্থ হচ্ছে, নষ্টতানের বিপরীত। অর্থাৎ সে ক্ষেত্রে, কূটতানের স্বরূপটা মনে থাকে কিন্তু সংখ্যাটা মনে পড়ে না। এই রকম সমস্যা তিনস্বর-যুক্ত, চার স্বর-যুক্ত, ঔড়ব, খাড়ব, সম্পূর্ণ, সব রকম কূটতান নির্ণয়ের ক্ষেত্রেই দেখা দিতে পারে। সুতরাং, সমস্যা সমাধানেরও একটা বিজ্ঞানসম্মত প্রণালী থাকা উচিত। ফলে, সৃষ্টি হলো খণ্ডমেরু মতো একটি বৈজ্ঞানিক ছকের। এই ছক্ বা চিত্রটি সম্বন্ধে সচেতন থাকলে, নষ্ট বা উদ্দিষ্ট কূটতান নির্ণয় করতে অসুবিধা হয় না। বলাবাহুল্য, আজকের দিনে, কেউ এত কষ্ট স্বীকার ক'রে সঙ্গীত চর্চ্চা করেন বলে বিশ্বাস হয় না! সুতরাং, খণ্ডমেরুর সার্থকতাও বর্ত্তমানে অস্বীকৃত বলা চলে। কিন্তু তবুও গুণীজ্ঞানী মাত্রেই স্বীকার করবেন, বহুশত বৎসর পূর্ব্বে আবিষ্কৃত, ভারতবর্ষের এই খণ্ডমেরুর

অস্তিত্ব, আমাদের সাঙ্গীতিক্ ঐতিহ্য ও অলৌকিক সাধনার অন্যতম প্রধান স্তম্ভ ও বৈশিষ্ট্য। মূল-এর প্রতি লক্ষ্য করলে দেখা যায়, পারিজাতকার অহোবল, অতি সংক্ষেপেই এই খণ্ডমেরু রচনার প্রণালী নির্দেশ করেছেন। মনে হয়, এই সংক্ষিপ্ত ভাষণের একমাত্র তাৎপর্য্য, গ্রন্থকারের সমসাময়িক কালের সঙ্গীত-সাধকদের নিকট, বর্ত্তমানীদের মতো, খণ্ডমেরুর তত্ত্ব ও তথ্য একেবারে অজানা বা অপরিচিত ছিল না। সুতরাং, খণ্ডমেরুর আলোচনা প্রসঙ্গে আমরাও আজকের দিনের কথা স্মরণ করে, কথঞ্চিৎ বিশদ ব্যাখ্যার সুযোগ গ্রহণ করছি এবং পাঠকের বোঝবার সুবিধার জন্য, ছকটি আগে থাকতেই এঁকে দিচ্ছি :

সা	রে	গা	মা	পা	ধা	নি
১	০	০	০	০	০	০
	১	২	৬	২	১২০	১২০
		৪	১২	৪৮	২৪০	১৪৪০
			১৮	২	৩৬০	২১৬০
				৯৬	৪৮০	২৮৮০
					৬০০	৩৬০০
						৪৩২০

সপ্তাদ্যেকান্ত্যকোষ্ঠঃ স্যাদ বামে হীনাস্ততো ভবেৎ।
আদ্যপংক্ত্যাদ্যকোষ্ঠেষু লিখেদেকং পরেষুখম্॥ ২১০

আদ্যকোষ্ঠে দ্বিতীয়স্য পঙ্ক্তাবেকং লিখেদপি।
পঙ্ক্তিমূর্দ্ধাস্য তির্য্যক্ষ কোষ্ঠস্যাঙ্কগুণং ন্যসেৎ॥ ২১১

খণ্ডমেরুর প্রথম পংক্তি সাতটি ঘরযুক্ত হবে। দ্বিতীয় পংক্তির ঘর হবে ছয়টি এবং তৃতীয়, চতুর্থ, পঞ্চম, ষষ্ঠ ও সপ্তম পংক্তির ঘরের সংখ্যা হবে যথাক্রমে, পাঁচ, চার, তিন, দুই ও এক। অতঃপর, এই খণ্ডমেরুর প্রথম পংক্তির প্রথম ঘরে ১ সংখ্যা বসাতে হবে, বাকি ছয়টি ঘর শূন্য থাকবে। দ্বিতীয় পংক্তিরও প্রথম ঘরে ১ সংখ্যা বসাতে হবে, এবং, এই দ্বিতীয় পংক্তিরই প্রথম ঘরের ঠিক ওপরের পংক্তি থেকে অর্থাৎ প্রথম পংক্তি থেকে,

সোজা এবং বেঁকাভাবে যে কয়টি ঘর পাওয়া যাবে, তার গুণফল বসাতে হবে দ্বিতীয় পংক্তির দ্বিতীয় ঘরে। সংখ্যাটা হবে ২। অতঃপর দ্বিতীয় পংক্তির তৃতীয় ঘরের সংখ্যাটা, ঘর হিসাবে যা হবে (অর্থাৎ ৩) তাকে পূর্ব্ব ঘরের ২ সংখ্যার দ্বারা গুণ করে, গুণফল ৩×২=৬ বসাতে হবে তৃতীয় ঘরে। অনুরূপ, চতুর্থ ঘরের ৪ সংখ্যাকে পূর্ব্ব ঘরের ৬ সংখ্যা দ্বারা গুণ করে, গুণফল ৪×৬=২৪ বসাতে হবে চতুর্থ ঘরে। পঞ্চম ঘরের ৫ সংখ্যাকেও, অবিকল ওই আইন অনুযায়ী, পূর্ব্ব ঘরের ২৪ দিয়ে গুণ করে গুণফল ৫×২৪=১২০ বসাতে হবে পঞ্চম ঘরে। এবং, ষষ্ঠ ঘরের ৬ সংখ্যাকেও পূর্ব্ব-ঘরের ১২০ দিয়ে গুণ করে, গুণফল ৬×১২০=৭২০ বসাতে হবে ষষ্ঠ ঘরে।

অতঃপর তৃতীয় পংক্তির পরিচয়। এই পংক্তির সংখ্যাগুলি সবই দ্বিতীয় পংক্তির সংখ্যাগুলির দ্বিগুণ হবে। দেখা যাচ্ছে, এই পংক্তির প্রথম ঘরের সংখ্যা ৪। ঠিক ওপরের ২ সংখ্যাকে দুই দিয়ে গুণ করলে ৪-কে পাওয়া যায়। এইভাবে বাকি চারটি ঘরের সংখ্যাও হবে যথাক্রমে ৬×২=১২, ২৪×২=৪৮, ১২০×২=২৪০, ও ৭২০×২=১৪৪০।

অতঃপর চতুর্থ পংক্তির পরিচয়। এই পংক্তির ঘরগুলি হচ্ছে দ্বিতীয় পংক্তির নীচের দিক্‌কার তৃতীয় ঘর। অতএব, এর সংখ্যাও বসবে দ্বিতীয় পংক্তির ত্রিগুণ হিসাবে। যথা: ৬×৩=১৮, ২৪×৩=৭২, ১২০×৩=৩৬০ ও ৭২০×৩=২১৬০। এবং, ঠিক এই আইন অনুযায়ী বাকি তিনটি পংক্তির সংখ্যাও বেরিয়ে আসবে। যথা:

দ্বিতীয় পংক্তির চারগুণ হিসাবে, দ্বিতীয় পংক্তির ২৮× দ্বিতীয় পংক্তি থেকে পঞ্চম পংক্তির অবরোহণ ঘর সংখ্যা ৪=৯৬। ১২ ×৪=৪৮০। ৭২০× ৪=২৮৮০।

অনুরূপ, ষষ্ঠ পংক্তির ৫× দ্বিতীয় পংক্তির ১২০=৬০০ ও ৫×৭২০= ৩৬০০। এবং, সপ্তম পংক্তির সংখ্যাটাও, এই আইন অনুযায়ী হবে ৬×৭২০=৪৩২০।

এইবার দেখতে হবে, এই খণ্ডমেরুর সাহায্যে, কী ভাবে নষ্ট বা উদ্দিষ্ট কূটতান নির্ণয় করা সম্ভবপর।—২১০-২১১।

শূন্যেষু লোষ্টকান্ দত্ত্বা মূলক্রমং ততো লিখেৎ।
উদ্দিস্টং তদধঃ কৃত্বা ততো লোস্টস্য চালনম্॥ ২১২

উদ্দিষ্টান্ত্যস্বরো মূলক্রমস্যান্ত্যাৎ কিযত্তমঃ।
তাবৎসংখ্যাবিশিস্টে চ কোষ্ঠে লোস্টকমাক্ষিপেৎ॥ ২১৩

প্রথম পংক্তির ছয়টি শূন্যযুক্ত ঘরে, ছয়টি ঘঁটি বসিয়ে নিয়ে, প্রথমত লিখতে হবে আলোচ্য কূটতানটির মূলক্রম। তারপর, মূলক্রমটির ঠিক তলায় লিখতে হবে, উদ্দিষ্ট কূটতানের স্বরূপটি। (অর্থাৎ, যে কূটতানের চেহারা মনে আছে, কিন্তু, সংখ্যাটা মনে পড়ছে না) তারপর, ঘুঁটি চালিয়ে বার করতে হবে সেই কূটতানের ভুলে যাওয়া সংখ্যাটা। যেমন—

একটি চতুঃস্বারিক কূটতানের মূলক্রম যদি "সা-রে গা-মা" হয়, তাহলে "মা-গা-সা-রে"র রূপটি কত সংখ্যক কূটতান হবে? আইনটা হচ্ছে এই যে, প্রথমেই লক্ষ্য করতে হবে, মূলক্রম ও উদ্দিষ্ট কূটতান, উভয়েরই অন্ত্যস্বর অর্থাৎ শেষ স্বর কে কে। দেখা গেল, মূলক্রম "সা-রে গা মা'র শেষ স্বর হচ্ছে মা এবং উদ্দিষ্ট কূটতান "মা-গা-সা-রে"র শেষ স্বর হ'চ্ছে রে। অর্থাৎ মা-রে। কিন্তু, এই "মা-রে' স্বর দুটির মধ্যে আর কটি স্বর থাকতে পারে? থাকতে পারে মাত্র একটি স্বর গা। তাহলে হ'লো মা-গা-রে। কিন্তু, শেষ স্বর সমেত রে থেকে মা র যোগসূত্র ক'টি স্বরের? মা গা-রে বা রে-গা-মা। অর্থাৎ, মাত্র তিনটি স্বরের। সুতরাং, ঘুটি চালিয়ে আনতে হবে চতুঃস্বারিক তানের তৃতীয় ঘরে। অর্থাৎ, খণ্ডমেরুর তৃতীয় পংক্তির ১২ সংখ্যাযুক্ত ঘরে পাওয়া গেল ১২। কিন্তু, এই কি শেষ? "সা রে-গা মা-র আর কি কোন রকম-ফের হয় না? অবশ্যই হয়। ২১২—২১৩

লোস্টচালনমন্ত্যাৎ স্যাল্লব্ধং ত্যক্ত্বা ক্রমো ভবেৎ।
অন্ত্যস্বরোক্তভয়োরেকো লোস্টস্য চলনং ন হি॥ ২১৪

মূলৈকাঙ্কং গৃহীত্বৈব লোস্টাক্রান্তাঙ্কমেলনে।
উদ্দিস্টস্য মিতির্জ্ঞেয়া তস্যামুদ্দিস্টতা স্মৃতা॥ ২১৫

অতঃপর, লব্ধ স্বরটিকে (পূর্ব্বোক্ত রে) ত্যাগ করে, অবশিষ্ট স্বরগুলিকে নিয়ে ক্রম রচনা করতে হবে। এবং ঘুরতে ঘুরতে, যে ঘরে এসে ঘুঁটি

একেবারে অচল হবে, পরিক্রমায়মান সেই সেই ঘরের সংখ্যাগুলি যোগ করে নির্ণয় করতে হবে উদ্দিষ্ট কূটতানের সমষ্টি সংখ্যা! যেমন:

পূর্ব্বোক্ত চতুঃস্বারিক উদ্দিষ্টতান "মা-গা-সা-রে"-র শেষস্বর হিসাবে ইতিমধ্যে আমরা রে স্বরটিকে পেয়েছিলাম। অতঃপর, এই রে স্বরটি পরিত্যাগ করলে, বাকি থাকে "মা-গা-সা-"র ক্রম। স্মরণ রাখতে হবে এই "মা-গা-সা" ক্রমের অন্তস্বর বা শেষ স্বর হ'চ্ছে সা। অপরপক্ষে মূলক্রম "সা-রে-গা-মা"-র রে বর্জ্জন করলেও "মা-গা-সা"-র অন্তস্বর হয় মা। অর্থাৎ, এ ক্ষেত্রে "মা-গা-সা"-র-"মা"-র সঙ্গে "সা"-র যোগসূত্র হ'চ্ছে তিন স্বরের। অতএব, এবার ঘুঁটি বসবে ত্রিস্বারিক তানের ৪ অঙ্কযুক্ত ঘরে। ফলে, পাওয়া গেল ১২+৪=১৬ সংখ্যা।

অতঃপর দেখতে হবে, এই পদ্ধতি অনুসরণ করে, আরও কোন সংখ্যা বার করা যায় কিনা। অবশ্যই যায়। চার স্বর ও তিন স্বরের হিসাবের মতো দ্বিস্বারিক কূটতানেরও একটা হিসাব আছে। যেমন, ত্রিস্বারিক মূল ক্রম যদি "সা-গা-মা" হয় এবং উদ্দিষ্ট তান যদি হয় "মা-গা-সা", তাহলে মূল ও উদ্দিষ্ট উভয়েরই অন্তস্বর হয় "সা-মা"। সুতরাং, বাকি থাকে একটি মাত্র স্বর "গা"। এখন দেখতে হবে এই "গা" স্বরটির সঙ্গে মূলক্রমের অন্তস্বর "মা"-র যোগসূত্র কত। মা-গা অর্থাৎ দুই স্বরের। অতএব ঘুঁটি বসাতে হবে দ্বিস্বারিক তানের ১ অঙ্কযুক্ত ঘরে। অতঃপর:

সা-রে-গা-মা মূলক্রমের অন্তর্গত "মা-গা-সা-রে"-র উদ্দিষ্ট নির্ণয় করতে করতে, যথাক্রমে "রে-গা-মা"—১২+৪+১=১৭কে পাওয়া গেল। বাকি থাকল, মূল ও উদ্দিষ্ট উভয়েরই একটি মাত্র স্বর সা। পূর্ব্বেই (২০৪ সূত্রে) বলা হয়েছে, একটি মাত্র স্বর নিয়ে ক্রম রচনা করা যায় না; সংখ্যাটি একই থাকে। সুতরাং, মূল ও উদ্দিষ্ট উভয়েরই স্বর সংখ্যা যখন কমতে কমতে "সা"-তে এসে ঠেকে, তখন ঘুঁটি আর চলে না। অতএব, "মা-গা-সা-রে" এই তানটি হবে, "সা-রে-গা-মা"-রূপ চতুস্বারিক কূটতানের ১২+৪+১+মূল ক্রমের সা=১৮ সংখ্যক তান।—২১৪-২১৫

অতঃপর পারিজাতকার নষ্টতান নির্ণয়ের প্রণালী নির্দ্দেশ করছেন:

রূপাভাবেন নস্টং স্যাৎ সংখ্যামাত্রপুরঃসরম্।
যৈরঙ্কৈর্নষ্টসংখ্যা স্যান্মূলৈকাঙ্ক সমন্বিতাঃ॥ ২১৬

তেষ্বেবাত্র ক্ষিপেল্লোষ্টং লোষ্টস্থানমিতিস্বরঃ।
অবরোহক্রমেণৈব মূলং ত্যক্ত্বা ক্রমো ভবেৎ ॥ ২১৭

অথবা লোষ্টসংখ্যান্ত্যোলোষ্টস্থানং স্বরস্য চ ॥ ২১৮

ইতি মূর্চ্ছনা-প্রস্তার নষ্টোদ্দিষ্ট-প্রকরণম্।

নষ্ট কূটতান সমূহের স্বরূপ নির্ণয় করতে হলে, প্রথমতঃ মূলক্রমের সংখ্যার সঙ্গে যথাযথ সংখ্যা যোগ করে, যথাক্রমে, নির্দ্দিষ্ট সংখ্যাটিকে বার করে নিতে হয়। অর্থাৎ, "সা-রে-গা-মা", এই চতুঃস্বারিক কূটতানের ১৮ সংখ্যক তানটি কী? অর্থাৎ, তানটি "রে-গা-মা-সা" হবে, না, 'মা-গা-সা-রে" হবে, অথবা "মা-সা-গা-রে" হবে, কিংবা "মা রে-সা-গা" হবে? এই ধরণের সমস্যার সমাধান হ'তে পারে কী উপায়ে? স্বরূপ মনে না থাকলেও এ ক্ষেত্রে, সংখ্যাটা যখন স্মরণ আছে, তখন সর্ব্বাগ্রে ঘুঁটি সাজিয়ে নেওয়াই বাঞ্ছনীয়। দেখতে হবে, "মা-গা-রে-সা"-র সা, অর্থাৎ সা-যের ১ সংখ্যাটি ছাড়া বাকী ১৭ সংখ্যাটা খণ্ডমেরুর আর কোন কোন সংখ্যা-যুক্ত ঘরের যোগফলের দ্বারা সম্ভবপর হ'তে পারে। সম্ভব হ'তে পারে, ১২+৪+১ (=১৭) সংখ্যক ঘরের যোগফলে। মনে রাখতে হবে, ব্যাপারটা নিতান্তই চতুঃস্বারিক, ত্রিস্বারিক, ঔড়ব বা খাড়ব নয়। অর্থাৎ ১২+৫ বা ১২+৩+২ বা এই ধরণের কোন যোগফলের দ্বারা সংখ্যা নির্ণয়ের চেষ্টা অর্থহীন, এ ক্ষেত্রে ১২+৪+১ ছাড়া গত্যন্তর নেই।

অতঃপর দেখতে হবে, ১২ সংখ্যাটা চতুঃস্বারিক তানের কোন ঘরে আছে। দেখা গেল, তৃতীয় ঘরে আছে। অতএব পাওয়া গেল রে। কারণ, "সা-রে-গা-মা" মূলক্রমের অন্তস্বর মা থেকে তৃতীয় স্বর হচ্ছে রে। বাকি রইল "সা-গা-মা"। অর্থাৎ মূলক্রম হ'লো ত্রিস্বারিক। সঙ্গে সঙ্গে দেখতে হবে, পূর্ব্বোক্ত ১২ সংখ্যাযুক্ত ঘরটির পরবর্ত্তী ঘুঁটিটি আছে কোন ঘরে এবং সেই ঘরটি ত্রিস্বারিক কূটতানের কত নম্বর ঘর। দেখা গেল ঘুঁটি আছে ৪ নম্বর ঘরে এবং ঘরটি হ'চ্ছে ত্রিস্বারিক কূটতানের তৃতীয় ঘর। সুতরাং পাওয়া গেল সা। কারণ, "সা-গা-মা" রূপ ত্রিস্বারিক মূলক্রমের শেষস্বর মা থেকে তৃতীয় স্বর হ'চ্ছে সা। অতএব এ পর্য্যন্ত পাওয়া গেল "সা-রে"। বাকি রইল "গা-মা"। অর্থাৎ মূলক্রমটি হ'লো

দ্বিস্বারিক "গা-মা"। এখন আবার দেখতে হবে, পূর্ব্বোক্ত ৪ নম্বর ঘরের পর আর কোন ঘরে ঘুঁটি আছে। দেখা গেল ঘুঁটি রয়েছে খণ্ডমেরুর দ্বিস্বারিক তানের (অর্থাৎ দ্বিতীয় পংক্তির) ১ নম্বর ঘরে। সুতরাং পাওয়া গেল গা। কারণ, "গা-মা" রূপ মূলক্রমের অন্তস্বর মা থেকে গা-য়ের যোগসূত্র মাত্র একটি স্বরের। বাকি রইল মা। অতএব চতুঃস্বারিক "সা-রে-গা-মা"-র ১৮ নম্বর কূটতানের রূপ হ'লো "মা-গা-সা-রে"।—২১৬—২১৮

গানক্রিয়োচ্যতে বর্ণঃ স চতুর্দ্ধানিরূপিতঃ।
স্থায্যারোহ্যবরোহী চ সঞ্চারীত্যথ লক্ষণম॥ ২১৯

স্থিত্বা স্থিত্বা প্রয়োগঃ স্যাদেকৈকস্মিন স্বরে পুনঃ।
স্থায়ী বর্ণঃ স বিজ্ঞেয়ঃ পরাবন্বর্থ নামকৌ।
এতৎ সংমিশ্রণাদ্বর্ণঃ সঞ্চারী পরিকীর্ত্তিতঃ। ২২০

ইতি বর্ণ লক্ষণম্।

গান-ক্রিয়াকে বর্ণ বলে। এই বর্ণ চা'র রকমের হয়। যথা—১। স্থায়ী ২। আরোহী ৩। অবরোহী ও ৪। সঞ্চারী। (গানের মধ্যে, তথা রাগের মধ্যে রসসৃষ্টির প্রয়োজনে) থেকে থেকে একটি স্বরের ব্যবহারকে স্থায়ীবর্ণ বলে। আরোহ ও অবরোহী বর্ণের লক্ষণ, নামেই প্রকাশ পাচ্ছে। এবং, এই আরোহী-অবরোহী যখন মিলে মিশে একাকার হ'য়ে যায়, তখন সেই মিশ্রিত বর্ণের নাম হয় সঞ্চারী বর্ণ।-২১৯ ২২০

ক্রমেণ স্বরসন্দর্ভমলঙ্কারং প্রচক্ষতে।
তস্য ভেদাস্তু ভূয়াংসস্তত্র স্থায়ীগতান ব্রুবে॥ ২২১

ক্রম (২০৬ সূত্রের ব্যাখ্যা ও টিপ্পনী দ্রষ্টব্য) অনুযায়ী স্বর-বিন্যাসকে অলঙ্কার বলে। অলঙ্কার অনেক রকমের হয়। তার মধ্যে, স্থায়ীবর্ণগত অলঙ্কার সম্বন্ধে বলছি। ২১

যেষামাদ্যন্তয়োরেকস্বরাস্তে স্থায়িবর্ণগাঃ।
প্রসন্নাদিঃ প্রসন্নান্তঃ প্রসন্নাদ্যন্তসংজ্ঞকঃ॥ ২২২

ততঃ প্রসন্নমধ্যঃ স্যাৎ পঞ্চমঃ ক্রমরেচিতঃ।
প্রস্তারোঽথ প্রসাদঃ স্যাৎ সপ্তৈতে স্থায়িবর্ণগাঃ॥ ২২৩

যে সব অলঙ্কারের প্রথমে ও শেষে একই স্বর ব্যবহৃত হয়, সেইসব অলঙ্কারকেই স্থায়ীবর্ণগত বলে। এই রকম অলঙ্কারের সংখ্যা সাতটি। যথা—১। প্রসন্নাদি, ২। প্রসন্নান্ত, ৩। প্রসন্নাদ্যন্ত, ৪। প্রসন্ন-মধ্য, ৫। ক্রম-রেচিত, ৬। প্রস্তার ও ৭। প্রসাদ।—২২২-২২৩

প্রসন্নো মন্দ্রপর্য্যায়ঃ প্রসন্নাদিস্তদাত্মকঃ।
প্রসন্নান্তস্তদন্তঃ স্যান্মন্দ্রাদ্যন্তস্তৃতীয়কঃ।
চতুর্থো মন্দ্রমধ্যঃ স্যাৎ ক্রমাচ্চ ক্রমরেচিত॥ ২২৪

যে স্বরটি, যথাক্রমে ঘুরে ফিরে অলঙ্কারের মধ্যে সঙ্গতি রক্ষা করে, তাকে প্রসন্ন বলে। যথা—

১। যে অলঙ্কারের প্রথম স্বর মন্দ্র, তাকে প্রসন্নাদি বলে।

২। যার শেষ স্বর মন্দ্র, তার নাম প্রসন্নান্ত অলঙ্কার।

৩। যার প্রথম ও শেষ উভয় স্বরই মন্দ্র, তাকে প্রসন্নাদ্যন্ত অলঙ্কার বলে।

৪। মন্দ্রস্বর যে অলঙ্কারের মধ্যভাগে বর্তমান থাকে, তার নাম প্রসন্নমধ্য অলঙ্কার।

৫। নির্দ্দিষ্ট ক্রম অনুযায়ী স্বর সন্নিবেশিত হলে (২৩ সূত্র দ্রষ্টব্য) তার নাম হয় ক্রম-রেচিত অলঙ্কার।

টিপ্পনীঃ মন্দ্র মানে কী? অহোবল বলেন নি। আমরা জানি, আজকের দিনের উদারা, মুদারা, তারা, সে আমলে মন্দ্র, মধ্য, তার নামে অভিহিত হ'তো। সুতরাং, এক্ষেত্রে মন্দ্র অর্থে উদারার কোন স্বরকেই বোঝাচ্ছেন অহোবল। কিন্তু কোন স্বর? এ সম্বন্ধে অহোবল কোন ইঙ্গিত দিয়ে যান নি। অপরপক্ষে আমরা সঙ্গীত রত্নাকরে মন্দ্র শব্দের ব্যাখ্যা দেখতে পাচ্ছি:—মন্দ্রঃ প্রকরণেঽত্র স্যাৎ মূর্চ্ছনা প্রথমঃ স্বরঃ। স এব দ্বিগুণ স্তারঃ। অর্থাৎ মন্দ্র স্বরের দ্বিগুণ হ'চ্ছে তারার স্বর। তাহলে, পারিজাতকার মন্দ্র বলতে কি মুদারার সা স্বরটিকে বুঝিয়েছেন? সাধারণ

ভাবে দেখতে গেলে, মন্দ্র স্বরের দ্বিগুণ তার্ হয় না,—মধ্য হয়। অর্থাৎ উদারার পা-র দ্বিগুণ হয় মুদারার পা। কিন্তু রত্নাকরের ব্যাখ্যা অনুযায়ী মন্দ্র স্বরের দ্বিগুণ হচ্ছে তার। এক্ষেত্রে যদি আমরা, মন্দ্র সপ্তকের শেষ স্বরকে অর্থাৎ উদারার শেষ স্বরটিকে মুদারার প্রথম স্বর হিসাবে গ্রহণ করি, তাহলে মুদারার সা-র দ্বিগুণ হিসাবে তারার সা-কে পাই।

প্রস্তারোঽস্বর্থনামা স্যাৎ প্রসাদস্তু প্রসন্নতা।
ঊর্দ্ধরেখাশিরাস্তারো মন্দ্রো বিন্দুশিরা ভবেৎ ॥ ২২৫

প্রস্তার নামক অলঙ্কারের লক্ষণ নামের মধ্যেই প্রকাশ পাচ্ছে। প্রসাদ শব্দের অর্থ প্রসন্নতা। তার্ স্বরের ওপরে একটি করে ঊর্দ্ধরেখা তার পরিচয় বহন করে। মন্দ্র স্বরের ওপরেও একটি ক'রে বিন্দু চিহ্ন ব্যবহার করে তার পরিচয় জানানো হয়।—২২৫

টিপ্পনীঃ প্রস্তার অর্থে সঙ্গতিপূর্ণ স্বর-সাম্মিলন বা Combination বুঝতে হবে। মন্দ্র ও তার স্বরের চিহ্ন ব্যবহার সম্বন্ধেও পারিজাতকার যা বলেছেন বর্তমানে ব্যবহৃত চিহ্নাদির সঙ্গে তার কিছু পার্থক্য পরিলক্ষিত হয়। বর্তমানে মন্দ্র বা উদারা স্বরের নীচে, রেখা বা বিন্দু ব্যবহার করে উদারার স্বর বোঝানো হয় এবং উদারার শেষ স্বর সা কে মধ্য বা মুদারার প্রথম স্বর হিসাবে গণ্য করে তার নীচে বা ওপরে কোন চিহ্ন দেওয়া হয় না। কিন্তু সে আমলে এই সা-টিকেও মন্দ্র স্বর হিসাবে গণ্য করে, মাথার ওপরে (নীচে নয়) একটি বিন্দু ব্যবহার করা হ'ত। যেমন :

রে গা মা পা ধা নি সা রে গা মা পা ধা নি, সা রে গা মা পা ধা নি। ২২৫

ভদ্রো নন্দো জিত' সোমো গ্রীবা ভালঃ প্রকাশকঃ।
ইত্যন্যান্যপি নামানি সন্তঃ সাপ্ত সন্তি হি ॥ ২২৬

পূর্বোল্লিখিত (২২৩ সূত্র দ্রষ্টব্য) সাতটি অলঙ্কারের আরও সাতটি নামান্তরও ঋষি-প্রতিম সঙ্গীতজ্ঞগণ স্বীকার করে থাকেন। যথাঃ—
১। প্রসন্নাদি=ভদ্র। ২। প্রসন্নান্ত=নন্দ। ৩। প্রসন্নাদ্যন্ত—জিত। ৪। প্রসন্ন-মধ্য=সোম। ৫। ক্রম-রেচিত=গ্রীব। ৬। প্রস্তার=ভাল এবং ৭। প্রসাদ=প্রকাশক।

যমারভ্যাগ্রিমং গত্বা পুনঃ পূর্ব্বস্বরং বদেৎ।
ভদ্রসংজ্ঞমলঙ্কারমাঞ্জনেয়োঽবদৎ সুধীঃ ॥ ২২৭

একৈ কস্য স্বরস্যাত্র হীনাদেব ক্রমোভবেৎ। ২২৮/১

প্রথম স্বর থেকে আরম্ভ করে, দ্বিতীয় স্বর পর্য্যন্ত গিয়েই, আবার প্রথম স্বরে ফিরে আসতে হবে। সঙ্গীতজ্ঞানী আঞ্জনেয়র (বা হনুমন্ত বা হনুমানের) মতানুযায়ী এই পদ্ধতির অলঙ্কারকে ভদ্র বলে। এই অলঙ্কারের ক্রম রচিত হয়, এক একটি স্বর ছেড়ে ছেড়ে। যেমন :—

সরসা, রগরা, গমগা, মপমা, পধপা, ধনধা, নর্সনা, সনর্সা।

ইতি ভদ্র বা প্রসন্নাদি অলঙ্কার।—২২৭-২২৮।১

নন্দঃ স্যাদ্রূপকেনাত্র স্বরদ্বন্দ্বেন পূর্ব্ববৎ ॥ ২২৮/২

নন্দ-র পদ্ধতি পূর্ব্বোক্ত ভদ্রর মতোই, কেবল স্বরগুলি সব দ্বিগুণিত। যেমন :—

সস রর সস, রর গগ রর, ইত্যাদি। ইতি নন্দ বা প্রসন্নান্ত অলঙ্কার।

২২৮।২

জিতঃস্যাল্লঘুকালেন সগরি সেত্যয়ং ক্রমঃ ॥ ২২৯/১

সগরস প্রভৃতি ক্রমগুলি লঘুকালে উচ্চারিত হ'লে তাকে জিত বলে। যেমন :—

সগরস, রমগর, গপমগ, মধপম, পনধপ, ধর্সনধ। ইতি জিত বা প্রসন্নাদ্যন্ত অলঙ্কার।—২২৯।১

গুরুকালেন সোমঃ স্যাৎ স্বরদ্বন্দ্বেন পূর্ব্ববৎ ॥ ২২৯/২

উপরোক্ত সগরস প্রভৃতি ক্রমগুলি দ্বিগুণিত ও দীর্ঘকালে উচ্চারিত হ'লে, তাকে সোম বলে। যেমন :—

সসা গগা ররা সসা, ররা মমা গগা ররা ইত্যাদি। ইতি সোম বা প্রসন্ন-মধ্য অলঙ্কার।—২২৯।২

সগৌ রিগৌ সমুচ্চার্য্য মগৌ রিসৌ তথৈব চ।
গ্রীবং লঘুদ্বয়েনাত্র হনূমানবদৎ সুধীঃ॥ ২৩০

যে অলঙ্কারে সগরগ মগরস, এই নিয়ম অনুযায়ী এক একটি স্বর রেচিত বা পরিত্যক্ত হয় এবং যা দুটি লঘু মাত্রার ছন্দে গীত হ'তে পারে, সঙ্গীত-জ্ঞানী হনুমান (বা হনুমন্ত বা আঞ্জনেয়) তাকেই গ্রীব অলঙ্কার বলেছেন। যেমন :

সগা রগা মগা রসা | রমা গমা পমা গরা
গপা মপা ধপা মগা | মধা পধা নধা পমা
পনা ধনা সনা ধপা |

ইতি গ্রীব বা ক্রম-রেচিত অলঙ্কার।—২৩০

সগৌ রিমৌ সমুচ্চার্য্য মগৌ রিসৌ তথৈব চ।
দ্রুতাভ্যাং লঘুকালেন ভালং বদতি মারুতিঃ॥ ২৩১

সগরম-মগরস, এই ক্রমের প্রথম ও শেষ সা স্বরদুটি যদি লঘুকালে, দ্রুত উচ্চারিত হয় এবং ক্রমের অন্যান্য স্বরগুলির ব্যবহার পূর্ব্বোক্ত ক্রম-রেচিত অলঙ্কারের অনুরূপ থাকে, তাহলে মারুতির (বা হনুমান বা আঞ্জনেয়র) মতানুযায়ী তাকেই ভাল অলঙ্কার বলে। যেমন :—

সগরম মগরসা, রমগপ-পমগরা, গপমধ-ধপমগা, মধপন-নধপমা, পনধস-সনধপা। ইতি ভাল বা প্রস্তার অলঙ্কার। ২৩১

সৌরী গৌমৌ গরীগশ্চ রিসাবিতি স্বরৈশ্চতৈঃ।
হনূমানড্ড তালেন প্রকাশাখ্যন্তমব্রবীৎ॥ ২৩২

হনুমানের মতানুযায়ী প্রকাশ (বা প্রসাদ) নামক অলঙ্কারের প্রথম ক্রম হ'চ্ছে, সস রর গগ-মগ রগ রস। এর পরের ক্রমগুলি যথানিয়মে রচনা ক'রে অড্ড তালে গাইতে হবে। যেমন :—

সসা ররা গগা মগরা গরসা | ররা গগা মমা পমগা মগরা
মমা পপা ধধা নধপা ধপমা | পপা ধধা ননা সঁনধা নধপা॥

ইতি প্রকাশ বা প্রসাদ অলঙ্কার। ২৩২

টিপ্পনী ঃ অড্ডতাল বর্ত্তমানে অপ্রচলিত। বর্ত্তমানে প্রচলিত সুরফাঁক তালের মতো এটিও একটি সমপদীছন্দের দশমাত্রার তাল ছিল বলে মনে হয়। প্রসঙ্গক্রমে, এখানে, সেকালের তাল ও তার মাত্রা-বিভাগ প্রণালী সম্বন্ধে কথঞ্চিৎ ইঙ্গিত দিয়ে রাখা প্রয়োজন মনে করি।

৮ ক্ষণ = ১ লব | ৮ লব = ১ কাষ্ঠা
৮ কাষ্ঠা = ১ নিমেষ | ৮ নিমেষ = ১ কলা
২ কলা = ১ ত্রুটি | ২ ত্রুটি = ১ বিন্দু বা অনুদ্রুত
২ অনুদ্রুত = ১ দ্রুত | ২ দ্রুত = ১ লঘু
২ লঘু = ১ গুরু | ১½ গুরু = ১ প্লুত
২ গুরু = ১ কাকপদ | ২ কাকপদ = ১ হংসপদ ॥ ইত্যাদি

অবশ্য, এই মাত্রা বিভাগ বা কাল নির্ণয় সম্বন্ধে মতান্তর আছে। যেমন, ত্রুটি কথাটার পরিবর্ত্তে কেউ কেউ মহূর্ত্ত কথাটি ব্যবহার করেছেন। কেউ বলেছেন এক অনুদ্রুত = দুই বিরাম। অর্থাৎ বিরাম কথাটা এক্ষেত্রে ত্রুটির স্থান গ্রহণ করেছে এবং তারই সময়-কাল নির্দ্দেশ করছে। অপর-পক্ষে কর্ণাটি সঙ্গীত গ্রন্থাদিতে দেখা যায়, বিরাম = ½ মাত্রা, যদি সে অপর কারুর সঙ্গে যুক্ত থাকে. নচেৎ নয়। যেমন, বিরাম দ্রুত = ১½ দ্রুত বা বিরাম-প্লুত = ১½ প্লুত। যাই হোক, আপাততঃ পরিভাষা বোঝবার পক্ষে, এক গুরু = বর্ত্তমানে প্রচলিত বিলম্বিত লয়ের এক মাত্রা অনুমান ক'রে নেওয়াই সঙ্গত।

এই সব কাল-নির্দ্দেশক সংজ্ঞার চিহ্নও আছে অনেক রকম। প্রয়োজন-বোধে আপাততঃ তিনটি চিহ্নের উল্লেখ করছি, ० এক দ্রুত। । এক লঘু এবং S = এক গুরু। ২৩২

যত্র চ নোচ্যতে কালঃ স্বরৈস্তত্র তু বোধ্যতে।
স্যাতাং বিস্তীর্ণ নিষ্কর্ষৌ বিন্দুরভ্যুচ্চয়ঃ পরঃ ॥ ২৩৩

হসিতং প্রেঙ্খিতাক্ষিপ্তৌ সন্ধি প্রচ্ছাদনস্তথা।
উদ্গীতোদ্বাহিতৌ তদ্বৎ ত্রিবর্ণো বেণিরিত্যমী ॥ ২৩৪

অলঙ্কারের মধ্যে, যেখানে কালের পরিমাণ (অর্থাৎ, কোন স্বরটি কত

মাত্রার) সম্বন্ধে কোনরূপ ইঙ্গিত না পাওয়া যাবে, সেখানে বুঝতে হবে, মাত্রার পরিমাণটা স্বর বিন্যাসের দ্বারাই বোঝান হয়েছে। (যেমন, সা— একমাত্রা। সরা—একমাত্রা। সরা গা=দু'মাত্রা। সরা গমগা রা=তিন মাত্রা, ইত্যাদি)। অতঃপর বিস্তীর্ণ, নিষ্কর্ষ, বিন্দু, অভ্যুচ্ছ্রয়, হসিত, প্রেঙ্খিত, আক্ষিপ্ত, সন্ধি-প্রচ্ছাদন, উদ্‌গীত, উদ্‌বাহিত, ত্রিবর্ণ ও বেণি নামক দ্বাদশটি অলঙ্কারের লক্ষণ ক্রমে ক্রমে বলা যাচ্ছে। ২৩৩-২৩৪,

মূর্চ্ছনাদেঃ স্বরাদ্যান্ ক্রমেণারোহণং ভবেৎ।
স্থিত্বা স্থিত্বা স্বরৈর্দীর্ঘৈঃ স বিস্তীর্ণোঽভিধীয়তে ॥ ২৩৫

হ্রস্বৈঃ স্বরৈঃ স নিষ্কর্ষো দ্বির্দ্বিরুক্তৈর্নিরন্তরৈঃ ॥ ২৩৬

ত্রিশ্চতুর্বা স্বরোচ্চারো গাত্রবর্ণমিমং বিদুঃ।
নিষ্কর্ষস্যৈব দ্বৌ ভেদৌ কেচিদেতৌ বভাষিরে ॥ ২৩৭

আদ্যং দীর্ঘতরং প্রাহ দ্বিতীয়ং হ্রস্বমেব চ।
বিন্দুর্বিন্দুপ্রযোগাপি হনুমান সান্দ্রবিন্দুনা ॥ ২৩৮

একান্তরস্বরারোহমাহুরভ্যুচ্ছ্রয়ং বুধাঃ ॥ ২৩৯

যত্রৈকোত্তরবৃদ্ধ্যাভিরাবৃত্তিভির্বিদারিতাঃ।
আক্রমন্তি স্বরাঃ প্রাহ হসিতং তং শিবপ্রিয়ঃ ॥ ২৪০

স্বরদ্বয়ং সমুচ্চার্য্য পূর্ব পূর্বব্যুতং পরম্।
যদান্দোলিতমারোহে প্রেঙ্খিতস্য ক্রমং জগুঃ ॥ ২৪১

একান্তর স্বরদ্বন্দ্বং ত্যক্তপূর্বযুতং পরম্।
ক্রমাদারোহণং যত্র তদাক্ষিপ্তং প্রচক্ষতে ॥ ২৪২

হ্রস্বমাদ্যদ্বয়ং কৃত্বা দীর্ঘং কৃত্বা তৃতীয়কম্।
হনুমানাহ সর্ববস্তু সন্ধি প্রচ্ছাদনং পরম্ ॥ ২৪৩

আদ্যং তারমুচ্চার্য্য স্বরং দ্বিতীয়মেকদা।
তথা দীর্ঘং তৃতীয়ঞ্চ তদোদ্‌গীতঃ প্রকীর্ত্তিতঃ ॥ ২৪৪

আদ্যং স্বরংচতুর্ব্বারং দ্বিবারঞ্চ দ্বিতীয়কম্।
সকৃদুক্তং তৃতীয়স্তু তথা সকৃচ্চতুর্থকম্।
উদ্বাহিতস্ত্বলঙ্কারো হনূমতা প্রকীর্ত্তিতঃ ॥ ২৪৫

তৃতীয়স্থ ত্রিরাবৃত্তৌ ত্রিবর্ণং বর্ণয়ন্ত্যমুম্।
ত্রয়াণান্তু ত্রিরাবৃত্তৌ পৃথগ্‌বেণিরুদীরিতঃ ॥ ২৪৬

ইত্যারোহ্যলঙ্কারাঃ।

মূর্চ্ছনার প্রথম স্বর থেকে বাকি স্বরগুলি, পরের পর, থেকে থেকে, আরোহণ করলে, বিস্তীর্ণ নামক অলঙ্কার হয়। যেমন:

সা রে গা মা পা ধা না র্সা। ইতি বিস্তীর্ণ। ২৩৫

পূর্ব্বোক্ত বিস্তীর্ণ অলঙ্কারের স্বরগুলি, যথাক্রমে, দ্বিগুণিতভাবে আরোহণ করলে, নিষ্কর্ষ অলঙ্কার হয়। যেমন:

সসা ররা গগা মমা পপা ধধা ননা র্সর্সা। ইতি নিষ্কর্ষ। ২৩৬

পূর্ব্বোক্ত বিস্তীর্ণ অলঙ্কারের স্বরগুলি, যথাক্রমে, তিনগুণ বা চারগুণ ক'রে আরোহণ করলে, গাত্রবর্ণ অলঙ্কার হয়। অবশ্য কেউ কেউ বলেন, এই তিনগুণ চারগুণের প্রকারটি পূর্ব্বোক্ত নিষ্কর্ষ অলঙ্কারেরই আর একটি ভেদ মাত্র। যাই হোক, এর রূপ হ'চ্ছে:—

সসসা, ররর়া গগগা মমমা পপপা ধধধা নননা র্সর্সর্সা।

—ইতি ত্রিগুণ গাত্রবর্ণ।

সসসসা ররররা গগগগা মমমমা পপপপা ধধধধা নননসা র্সর্সর্সর্সা।

ইতি চতুর্গুণ গাত্রবর্ণ। ২৩৭

অলঙ্কারের প্রথম স্বরটি তিনবার বিলম্বিত মাত্রায় উচ্চারণ ক'রেই দ্বিতীয় স্বরটি ছোট করে উচ্চারণ করতে হবে। এইভাবে স্বর-সপ্তক আরোহণ করাকে হনুমান বিন্দু অলঙ্কার বলেছেন। ইনি আরও বলেছেন, তিনটি বিন্দুর সঙ্গে একটি অর্দ্ধ বিন্দু যুক্ত ক'রেও এই বিন্দু অলঙ্কার রচনা করা যেতে পারে। যেমন:—

স-স-সরা, র-র-রগা, গ-গ-গমা, ম-ম-মপা, প-প-পধা, ধ-ধ-ধনা, ন-ন-নর্সা।

ইতি বিন্দু। ২৩৮

একান্তরিত স্বরের সঙ্গে পূর্ব্ব স্বরের আরোহণকে সঙ্গীতজ্ঞ পণ্ডিতগণ অভ্যুচ্ছ্রয় অলঙ্কার বলেন। যেমন :—

সগা, রমা, গপা, মধা, পনা, ধর্সা। ইতি অভ্যুচ্ছ্রয় অলঙ্কার। ২৩৯

যে অলঙ্কারের আরোহণে, এক একটি ক'রে স্বর বেড়ে যায়, তাকে শিবপ্রিয় (সঙ্গীত রত্নাকর প্রণেতা শার্ঙ্গদেব) হসিত অলঙ্কার বলেন। যেমন :—

সা, সরা, সরগা, সরগমা, সরগমপা, সরগমপধা সরগমপধনর্সা। ইতি হসিত অলঙ্কার। কিংবা—

সা, ররা, গগগা, মমমমা, পপপপপা, ধধধধধধা, নননননননা, র্সর্সর্সর্সর্সর্সা
ইাত হসিত অলঙ্কাব। ২৪০

সরা, রগা, গমা, মপা, পধা, ধনা, নর্সা—এই ভাবে, আন্দোলিত হ'তে হ'তে স্বর সমষ্টির আরোহণ হ'লে, তাকে প্রেঙ্খিত অলঙ্কার বলে। ইতি প্রেঙ্খিত অলঙ্কার। ২৪১

প্রথম ও একান্তরিত দুটি স্বর (অর্থাৎ সা ও গা) যখন দু'বার করে উচ্চারিত হ'তে হ'তে আরোহণ করে, তখন তাকে আক্ষিপ্ত অলঙ্কার বলে। যেমন :
সসগগা,ররমমা, গগপপা, মমধধা, পপননা, ধধর্সর্সা।

ইতি আক্ষিপ্ত অলঙ্কার। ২৪২

প্রথম দুটি স্বর দ্রুত উচ্চারণ করে, তৃতীয় স্বরের উচ্চারণটি বিলম্বিত করলে যে অলঙ্কারের উদ্ভব হয়, তাকে সন্ধি-প্রচ্ছাদন অলঙ্কার বলে। যেমন :
সর-গা, রগ-মা, গম-পা, মপ-ধা, পধ-না, ধন-র্সা। ইতি সন্ধি-প্রচ্ছাদন অলঙ্কার। ২৪৩

প্রথম স্বরটি দু'বার, দ্বিতীয় স্বরটি একবার এবং তৃতীত স্বরটি বিলম্বিত লয়ে একবার উচ্চারণ করলে, তাকে উদ্গীত অলঙ্কার বলে। যেমন :
সসর-গা,ররগ-মা, গগম-পা, মমপ-ধা, পপধ-না, ধধন-র্সা। ইতি উদ্গীত অলঙ্কার। ২৪৪

প্রথম স্বর চারবার, দ্বিতীয় স্বর দু'বার এবং তৃতীয় ও চতুর্থ স্বর একবার ক'রে উচ্চারণ করলে, হনুমানের মতানুযায়ী উদ্বাহিত অলঙ্কারের সৃষ্টি হয়। যেমন :

সসসসররগমা, ররররগগমপা, গগগগমমপধা, মমমমপপধনা, পপপপধধনর্সা।

ইতি উদ্বাহিত অলঙ্কার। ২৪৫

প্রথম ও দ্বিতীয় স্বরের আবৃত্তি একবার ক'রে এবং তৃতীয় স্বরের আবৃত্তি তিনবার ক'রে হলে, তাকে ত্রিবর্ণ অলঙ্কার বলে। যেমন:

সরগগগা, রগমমমা, গমপপপা, মপধধধা, পধনননা, ধনর্সর্সর্সা।

ইতি ত্রিবর্ণ অলঙ্কার।—২৪৬।১

পরের পর তিনটি স্বরেরই আবৃত্তি যদি তিনবার ক'রে হয়, তাহলে তাকে পৃথগ্বেণি অলঙ্কার বলে। যেমন:

সসসররগগগা, রররগগগমমমা, গগগমমমপপপা, মমমপপপধধধা, পপপ-ধধধননা, ধধধনননর্সর্সর্সা।

ইতি পৃথগবেনি অলঙ্কার।—২৪৬।২

অবরোহক্রমাদেতে দ্বাদশাপ্যবরোহিণঃ।
পৌর্বাদবরোহস্ত লেশৎ ন কৃতং ময়া॥ ২৪৭

ইত্যবরোহ্যলঙ্কারাঃ।

উপরোক্ত দ্বাদশটি অলঙ্কার আবার অবরোহণক্রমে সম্পাদিত হলে, তাকে পূর্ব্বোল্লিখিত নামযুক্ত অবরোহী অলঙ্কার বলে। গ্রন্থের কলেবর বৃদ্ধির ভয়ে অবরোহী অলঙ্কারের উদাহরণ আর দিলাম না।

ইতি অবরোহী অলঙ্কার।—২৪৭

মন্দ্রাদির্মন্দ্রমধ্যশ্চ মন্দ্রান্তং স্যাদতঃ পরম্।
প্রস্তারশ্চ প্রসাদোহথ ব্যাবৃত্তশ্চলিতস্তথা॥ ২৪৮

পরিবর্ত্তাখ্য আক্ষেপো বিন্দুসংজ্ঞস্ততঃ পরম্।
অথোদ্বাহিত উর্ম্মিঃ স্যাৎ সমঃ প্রেঙ্খস্ততঃ পরম্॥ ২৪৯

ততো নিষ্কূজিতঃ শ্যেনঃ ক্রম উদঘাটিতঃ পরম্।
রঞ্জিতঃ সন্নিবৃত্তশ্চ প্রবৃত্তো বেণুসংজ্ঞকঃ॥ ২৫০

ললিতস্বর হুঙ্কারৌ হ্লাদমানাবলোকিতৌ।
সঞ্চারিণোহপ্যলঙ্কারাঃ পঞ্চবিংশতিরীরিতাঃ॥ ২৫১

সঞ্চারিতাশ্চ সর্ব্বত্র সঞ্চারিণো যতস্ততঃ।
মন্দ্রো বিন্দুশিরা জ্ঞেয়স্তারো মস্তকরেখকঃ॥ ২৫২

সঞ্চারী অলঙ্কার ২৬ রকমের হয়। যথা: ১। মন্দ্রাদি, ২। মন্দ্রমধ্য, ৩। মন্দ্রান্ত, ৪। প্রস্তার, ৫। প্রসাদ, ৬। ব্যাবৃত্ত, ৭। চলিত, ৮। পরিবর্ত্ত, ৯। আক্ষেপ, ১০। বিন্দু, ১১। উদ্‌বাহিত, ১২। ঊর্ম্মি, ১৩। সম, ১৪। প্রেঙ্খ, ১৫। নিষ্কুজিত, ১৬। শ্যেন, ১৭। ক্রম, ১৮। উদ্‌ঘাটিত, ১৯। রঞ্জিত, ২০। সন্নিবৃত্ত, ২১। প্রবৃত্ত, ২২। বেণু, ২৩। ললিত-স্বর, ২৪। হুঙ্কার, ২৫। হ্লাদমান, ২৬। অবলোকিত।—যেহেতু এই অলঙ্কারগুলির স্বরসমূহ মন্দ্র (উদারা), মধ্য (মুদারা) ও তার্ (তারা), এই তিন সপ্তকের মধ্যেই সঞ্চরণশীল, সেইজন্য এগুলিকে সঞ্চরণশীল বা সঞ্চারী অলঙ্কার বলে। এবং বলাই বাহুল্য, এই অলঙ্কারগুলিরও মন্দ্র (উদারা) স্বরের মাথায় বিন্দু ও তার্ (তারা) স্বরের মাথায় রেফ্ ব্যবহৃত হয়েছে। ২৪৮–২৫২।

টিপ্পনী: আমরা কিন্তু উদারার মাথায় বিন্দু ব্যবহার না করে স্বরের তলায় বিন্দু বা হসন্ত ব্যবহার করবো। ২২৫ সূত্রের টিপ্পনী দ্রষ্টব্য। ২৫২

সরীগমৌমগৌ যত্র রিসৌসরীগরীসরী;
গমৌ গুরুদ্বয়েনৈব স মন্দ্রাদিস্তদা ভবেৎ।
স্থানত্রয়বিশিষ্টোঽয়মারম্ভে মন্দ্রপূর্ব্বকঃ ॥ ২৫৩

যে অলঙ্কারেব প্রথম ক্রমের রূপ হচ্ছে, সরগম—মগরস—সরগর—সরগমা, যার শেষ দুটি স্বর গুরুবর্ণযুক্ত, যার চারটি ক্রমেই, যথাক্রমে, সরগমা-র পরিবর্ত্তে রগমপা, গমপধা প্রভৃতির ব্যবহার হয়; যার আরম্ভ হয় মন্দ্র স্বর (অর্থাৎ উদারার সা) থেকে; এবং যার স্বর-সমষ্টি মন্দ্র, মধ্য, তার্. এই তিন সপ্তকের মধ্যেই সঞ্চরণশীল, তাকে মন্দ্রাদি অলঙ্কার বলে। যেমন:

সরগম-মগরস-সরগর-সরগমা। রগমপ-পমগর-রগমগ-রগমপা। গমপধ-ধপমগ-গমপম-গমপধা। মপধন-নধপম-মপধপ-মপধনা। পধনর্স-র্সনধপ-পধনধ-পধনর্সা। ধনর্সর্র-র্রর্সনধ-ধনর্সন-ধনর্সর্রা। ইত্যাদি। ইতি মন্দ্রাদি অলঙ্কার। ২৫৩

এবং জ্ঞেয়োঽবরোহস্তু গীতশাস্ত্রবিচক্ষণৈঃ ॥ ২৫৪

সংগীত-বিশারদ গুণীজ্ঞানীরা জানবেন, আবোহণের পদ্ধতির মতো বিপরীত গতিতে মন্দ্রাদি অলঙ্কারের অবরোহণও সম্পাদিত হয়। যেমন :

র্সনধ-ধনর্সর্ব-র্রর্সনর্স-র্বর্সনধা। ইত্যাদি। ২৫৪

সগৌরিগৌমগৌ যত্র রিগৌরিগৌরিসৌসরী।

গমৌ জ-গণযুক্তোঽসৌ মন্দ্রমধ্যো সুশোভিতঃ ॥ ২৫৫

সগরগ-মগরগ-রগরস-সরগমা—এই স্বরগুলির জ-গণযুক্ত সুষ্ঠু সন্নিবেশকে মন্দ্র-মধ্য অলঙ্কাব বলে। এই অলঙ্কারেও, যথাক্রমে, সগরগ-ব ক্রমের পর পরবর্তী রমগম, গপমপ প্রভৃতির ক্রম আসে। যেমন :

সগরগ-মগরগ-রগরস-সবগমা। বমগম-পমগম-গমগর-রগমপা। গপমপ-ধপমপ-মপমগ-গমপধা। মধপধ-নধপধ-পধপম-মপধনা। পনধন-র্সনধন-ধনধপ-পধনর্সা। ইতি মন্দ্র-মধ্য অলঙ্কাব। ২৫৫

টিপ্পনী : জ-গণ কথাটা একটা সাঙ্গীতিক সংজ্ঞা-জ্ঞাপক শব্দ। যে ক্ষেত্রে তিনটি স্বরের মধ্যে মধ্যবর্তী স্বরটি হয় গুরুবর্ণ এবং তার দু পাশের দুটি স্বরের বর্ণ হয লঘু, সেই ক্ষেত্রেই জ-গণ সংজ্ঞাটি ব্যবহৃত হয়। যেমন, মন্দ্র-মধ্য অলঙ্কারটিকে জ-গণযুক্ত ক'বে যথাযথভাবে সাজালে দাঁড়ায়—সগরা, গমগা, রগরা, গরসা, সবগা (মা)। রমগা মপম, গমপা, মগরা, রগমা (পা) ইত্যাদি। ২৫৯

মন্দ্রান্তশ্চ স বিজ্ঞেয়ো ন-গণেন সুশোভিতঃ।

সদ্বযং রিদ্বয়ং গৌচ যস্মিন্ মগৌ রিগৌ রিসৌ।

মন্দ্রস্থানঞ্চ যস্যান্তে মন্দ্রান্তং তং প্রচক্ষতে ॥ ২৫৬

যে অলঙ্কার ন-গণের ছন্দে সুশোভিত, যার (প্রথম ক্রমেব) শেষ স্বর মন্দ্র, যার প্রথম ক্রমস্থ সসা ররা গগা, মগা রগা রসা, স্বরগুলি দ্বিতীয় তৃতীয় প্রভৃতি ক্রমে, (পূর্ব্ববর্ণিত পদ্ধতি অনুসারে) পবিবর্তিত হয়ে, যথাক্রমে, ররা গগা মমা বা গগা মমা পপা হয়ে যায়, তাকে মন্দ্রান্ত অলঙ্কার বলে। যেমন :

সসা ররা গগা, মগা রগা বসা। বরা গগা মমা, পমা গমা গরা। গগা মমা পপা, ধপ মপা মগা। মমা পপা ধধা, নধ পধ পমা। পপা ধধা ননা, র্সনা ধনা ধপা। ইতি মন্দ্রান্ত অলঙ্কার। ২৫৬

টিপ্পনী : ন-গণ সংজ্ঞাটা পূর্ব্বোল্লিখিত জ-গণের মতেই ব্যবহৃত হয়েছে ন-গণের ছন্দটা হচ্ছে তিনটি লঘু মাত্রার সমষ্টি। ২৫৬

ত্যক্তান্তরং স্বরদ্বন্দ্বং ত্যক্তাদারভ্যতে পুনঃ।
যুগং তাদৃক্ সমারোহে তদা প্রস্তার উচ্যতে॥ ২৫৭

প্রথম স্বরটি উচ্চারণ ক'রে, মধ্যের দুটি স্বর বর্জ্জন পূর্ব্বক আবার চতুর্থ স্বরটি উচ্চারণ করলে যে স্বর-যুগল হয়, এবং অনুরূপভাবে, পূর্ব্ববারে পরিত্যক্ত দ্বিতীয় স্বরটি উচ্চারণ ক'রে, তার পরবর্ত্তী দুটি স্বর বর্জ্জন ক'রে আবার চতুর্থ স্বরটি উচ্চারণ করলে যে স্বর-যুগলের উৎপত্তি হয়, তাকে প্রস্তার অলঙ্কার বলে। যেমন : সমা, রপা, গধা, মনা, ধর্সা। ইতি প্রস্তার অলঙ্কার। ২৫৭

আদ্যং দ্বয়ং ত্রিরাবৃত্ত্যা তৃতীয়ঞ্চ দ্বিতীয়কম্।
উক্ত্বা তত্র প্রসাদং তমলঙ্কারং জগুর্ব্বুধাঃ॥ ২৫৮

প্রথম দুটি স্বর তিনবার আবৃত্তি ক'রে, তৃতীয় ও দ্বিতীয় স্বর উচ্চারণ করতে হবে। এইভাবে, ছ'বারে "র্সানি" পর্য্যন্ত উচ্চারিত হলে প্রসাদ নামক অলঙ্কার হয়। যেমন :

সরা সরা সরা গরা, রগা রগা রগা মগা, গমা গমা গমা পমা, মপা মপা মপা ধপা, পধা পধা পধা নধা, ধনা ধনা ধনা সনা। ইতি প্রসাদ অলঙ্কার। ২৫৮

সগৌ রিমৌ সরী গো মো যস্মিন্নিতি ক্রমো ভবেৎ।
ব্যাবৃত্তং তং বিজানীয়াদ্ গীতশাস্ত্রবিশারদঃ॥ ২৫৯

সা গা রে মা—সা রে গা মা, এই আটটি স্বর নিয়ে প্রথম ক্রম রচনা ক'রে, পরবর্ত্তী ক্রমগুলিতে উক্ত স্বরগুলির পরের পর স্বর দ্বারা যথোচিত ভাবে আবৃত্তি করলে, গীতশাস্ত্রবিশারদদের মতানুযায়ী ব্যাবৃত্ত অলঙ্কার সৃষ্টি হয় জানবেন। যেমন :

সগরম-সরগমা, রমগপ-রগমপা, গপমধ-গমপধা, মধপন-মপধনা, পনধর্স-পধনর্সা। ইতি ব্যাবৃত্ত অলঙ্কার। ২৫৯

সগৌ রিমৌ মরীগঃ সঃ সরীগোম ইতি ক্রমঃ।
যদা ভবেৎ তদা জ্ঞেয়োঽলঙ্কারশ্চলিতো বুধৈঃ॥ ২৬০

সাগারেমা-মারেগাসা-সারেগামা, এই বারটি স্বর দ্বারা যার প্রথম ক্রম

তৈরী হয় এবং যার পরবর্ত্তী ক্রমগুলিও এইভাবে পরের পর স্বর দ্বারা রচিত হয়, গুণীজ্ঞানীরা তাকেই চলিত অলঙ্কার বলেন। যেমন: সগরম-মরগস-সরগমা, রমগপ-পগমর-রগমপা, গপমধ-ধমপগ-গমপধা, মধপন-নপধম-মপধনা, পনধর্স-র্সধনপ-পধনর্সা। ইতি চলিত অলঙ্কার। ২৬০

আদ্যং তৃতীয়মুচ্চার্য্য তূর্য্যং দ্বিতীয়মেব চ।
পরিবর্ত্তস্তদা জ্ঞেয়ো যতি তালেন শোভিতঃ॥ ২৬১

যে অলঙ্কারের প্রথম ক্রম, প্রথম-তৃতীয়-চতুর্থ ও দ্বিতীয় স্বর নিয়ে রচিত এবং যার পরবর্ত্তী পাঁচটি ক্রমও যথাযথভাবে পরের পর স্বর দ্বারা সন্নিবেশিত, তাকেই পরিবর্ত্ত অলঙ্কার বলে। এই অলঙ্কারটি যতি তালের মাধ্যমে গীত হলে শ্রুতি-মধুর হয়। যেমন: সগমরা, রমপগা, গপধমা, মনর্সধ, পর্সর্রনা, ধর্রর্গর্সা। ইতি পরিবর্ত্ত অলঙ্কার। ২৬১

টিপ্পনী: পূর্ব্বোল্লিখিত অড্ড তালের মতো যতি তালটিও বর্ত্তমানে অপ্রচলিত। অধিকন্তু, আমরা দেখতে পাচ্ছি এই যতি তালের মাত্রা সমষ্টি ও ছন্দ সম্বন্ধে প্রাচীন গ্রন্থকারদের মধ্যে মতভেদ রয়েছে। ১৬২৫ খৃষ্টাব্দে বিরচিত সঙ্গীত-দর্পণ গ্রন্থে গ্রন্থকার দামোদর মিশ্র যতি তালটিকে একটি ৯ মাত্রার বিসমপদী ছন্দের তাল বলেছেন। পঞ্চদশ শতাব্দীর প্রারম্ভে বিরচিত সঙ্গীত দামোদর গ্রন্থে, গ্রন্থকার শুভঙ্কর দু' রকম যতির পরিচয় দিয়েছেন। কিন্তু তার বানান্ জ্যোতি। এঁর মতানুযায়ী জ্যোতি তাল একটি ৪ মাত্রার সমপদী ছন্দের তাল এবং অর্দ্ধ-জ্যোতি হচ্ছে একটি ৭ মাত্রার বিসমপদী ছন্দের তাল। বলা যায় না, পরবর্ত্তীকালে হয়তো এই অর্দ্ধ-জ্যোতি তালটিই সাত মাত্রার আদ্ধা-যৎ তাল-এ রূপান্তরিত হয়েছিল।

সঙ্গীত দামোদর গ্রন্থে আরও দেখা যায়, এক রকম গীতি-পদ্ধতির পরিচয় দেওয়া হয়েছে, যার নাম যতি (জ্যোতি নয়)। এইগুলি বিভিন্ন তালে ও ছন্দে গীত হতো। সাকুল্যে, এই যতি-পদ্ধতির ধারা হচ্ছে চারটি। যথা:—

১। লীলা-যতি = বিসমপদী তিন মাত্রার তাল।

২। আন্দোলিত-যতি = বিসমপদী ৫৷৹ মাত্রা বা ১১ মাত্রার তাল।

৩। কৌমুদী-যতি = বিসমপদী ৫ মাত্রা বা দশ মাত্রার তাল।

৪। হংস-মালিকা-যতি — এর তাল-মাত্রা-ছন্দর পরিচয় আপাতত আমাদের

পক্ষে দেওয়া সম্ভবপর হচ্ছে না, যেহেতু, আমাদের সংগ্রহের সঙ্গীত দামোদরটির এই অংশ কীটদ্রষ্ট। কেবলমাত্র দেখতে পাচ্ছি "খত্বযং…প্রান্তে গুরু।"

১২১০-৪৭ খৃষ্টাব্দে রচিত সঙ্গীত রত্নাকরেও দেখা যায় গ্রন্থকার শার্ঙ্গদেব তিন রকম যতি তালের উল্লেখ করেছেন। যথা :—

করণ-যতি=৪ মাত্রার তাল।

যতি-লগ্ন=৬ মাত্রার তাল।

বর্ণ যতি=৬ মাত্রার তাল।

প্রসঙ্গক্রমে এখানে একথাও উল্লেখযোগ্য যে, অর্বাচীনকালের গ্রন্থ, তাল-মঞ্জরীতে বর্ণনা পাওয়া যাচ্ছে "লঘুদ্রুতৌ যত্র তালৌ যতিতালঃ স কথ্যতে"। লঘুদ্রুতৌ - তিন মাত্রা।

কেউ কেউ আবার অনুমান করেন, বর্তমানে প্রচলিত যৎ ও দীপচণ্ডী তালদুটি, প্রাচীন যতি তালেরই রূপান্তর মাত্র। সাত মাত্রার যৎ সম্বন্ধে আমরা পূর্ব্বেই মন্তব্য করেছি। দীপচণ্ডী তালটিও সাতমাত্রার। পরন্তু, আট মাত্রার যৎ-এর সঙ্গেও যতির সামঞ্জস্য থাকা অসম্ভব নয়। রত্নাকর কথিত ৪ মাত্রার করণ-যতি তো ছিলই, অধিকন্তু, প্রাচীন কীর্ত্তনগীতি শাস্ত্রের মধ্যেও দেখা যায়, আট মাত্রার একটি যতি তাল প্রচলিত ছিল। কীর্ত্তনের তান-বৈচিত্র্য কিছু কিছু টপ্পার মধ্যেও পরিলক্ষিত হয়। সুতরাং, আট মাত্রার যৎ-এর সঙ্গে, কীর্ত্তনাঙ্গ যতি তালের সম্পর্ক একেবারে অসম্ভব নয়, বলা যেতে পারে। ২৬১

ক্রমাৎ স্বরত্রয়ং যত্র জগুরাক্ষেপকং বুধাঃ ॥ ২৬২

যে অলঙ্কারে পরের পর তিনটি স্বর উচ্চারিত হয়, গুণীজ্ঞানীরা তাকেই আক্ষেপ অলঙ্কার বলেন। যেমন :

সরগা, রগমা, গমপা, মপধা, পধনা, ধনর্সা। ইতি আক্ষেপ অলঙ্কার। ২৬২

আদ্যো দীর্ঘস্ত্রিরাবৃত্তঃ স্বরো হ্রস্বস্তদুত্তরঃ।
পুনরাদ্যস্তু দীর্ঘোঽপি তথা দীর্ঘস্তৃতীয়কঃ।
বিন্দুসঞ্জ্ঞেঽলঙ্কারে প্রোক্তো গীতবিচক্ষণৈঃ ॥ ২৬৩

বিচক্ষণ সঙ্গীতজ্ঞদের মতানুসারে, বিন্দু নামক অলঙ্কারের প্রথম ক্রমের প্রথম স্বরটি বিলম্বিত মাত্রায় তিনবার আবৃত্তি করতে হয়। এবং তারপরে,

দ্বিতীয় স্বরটি দ্রুত উচ্চারণ ক'রেই আবার প্রথম ও তৃতীয় স্বরদুটি বিলম্বিত মাত্রায় আবৃত্তি করতে হয়। যেমন—সসসা-র-সগা, ররর-গ-রমা, গগগ-ম-গপা, মমম-প-মধা, পপপ-ধ-পনা, ধধধ-ন-ধর্সা। ইতি বিন্দু অলঙ্কার। ২৬৩

স-রি-গ-রীত্যলঙ্কার উদ্বাহিতে স্বরা ইমে॥ ২৬৪

যে অলঙ্কারে, সারেগারে প্রভৃতির ছক অনুযায়ী প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয় ও দ্বিতীয় স্বর নিয়ে এক একটি ক্রম রচিত হয়, তাকে উদ্বাহিত অলঙ্কার বলে। যেমন :

সরগরা, রগমগা, গমপমা, মপধপা, পধনধা, ধনর্সনা, নির্সর্বর্সা।

ইতি উদ্বাহিত অলঙ্কার। ২৬৪

আদ্যস্তুর্য্যস্ত্রিরাবৃত্তঃ পুনরাদ্যশ্চতুর্থকঃ।
ইত্যেতে স্যুরলঙ্কারে উর্ম্মিসংজ্ঞে সুখপ্রদে॥ ২৬৫

উর্ম্মি নামক অলঙ্কারটির পরিচয় হচ্ছে, প্রথম স্বরটি একবার উচ্চারণ ক'রেই চতুর্থ স্বরটি তিনবার আবৃত্তি করতে হবে, তারপর, আর একবার প্রথম ও চতুর্থ স্বরটি আবৃত্তি করতে হবে। যেমন :

স-মমমা-সমা, র-পপপা-রপা, গ-ধধধা-গধা, ম-ননমা-মনা, প-র্সর্সর্স-পর্সা। ইতি উর্ম্মি অলঙ্কার। ২৬৫

স-রি গানাং তথা মস্যারোহণঞ্চাবরোহণম্।
পুনরারোহণং যত্র সমং বদতি তং সুধী॥ ২৬৬

সা-রে-গা-মা, প্রভৃতি চারটি স্বরের আরোহণ, অবরোহণ এবং আবার আরোহণ হলে, গুণীজ্ঞানীরা সেই অলঙ্কারকে সম বলে থাকেন। যেমন :

সরগম-মগরস-সরগমা, রগমপ-পমগর-রগমপা, গমপধ-ধপমগ-গমপধা, মপধন-নধপম-মপধনা, পধনর্স-র্সনধপ-পধনর্সা। ইতি সম অলঙ্কার। ২৬৬

দ্বিদ্ব্যন্তরে স্বরদ্বন্দ্বে ত্যক্তাদারস্তু ঈদৃশঃ।
ক্রমাদেকৈকহানাচ্চ প্রেঙ্খ উক্তো মনীষিভিঃ॥ ২৬৭

প্রেঙ্খ অলঙ্কারের পরিচয় প্রসঙ্গে পণ্ডিত ব্যক্তিগণ বলেন, প্রথম ও চতুর্থ

স্বরদুটি দু'বার করে উচ্চারণ ক'রে, যথানিয়মে এর ক্রমগুলি রচনা করতে হবে। যেমন :—

সসমমা, ররপপা, গগধধা, মমননা, পপর্সর্সা। ইতি প্রেঙ্খ অলঙ্কার ২৬৭

আদ্যতুর্য্যৌ দ্বিরাবৃত্ত্যা পুনস্তাবৎ ক্রমো ভবেৎ।
ক্রমাদেকৈকহানাচ্চ নিষ্কূজিতঃ প্রকীর্ত্তিতঃ॥ ২৬৮

যুক্তভাবে প্রথম ও চতুর্থ স্বরদুটি দু'বার আবৃত্তি ক'রে, আবার প্রথম থেকে চতুর্থ স্বর পর্য্যন্ত চারটি স্বর উচ্চারণ করতে হবে। এইভাবে, এক একটি ক'রে স্বর বর্জ্জন ক'রে ক্রম রচনা করলে, যে অলঙ্কারেব সৃষ্টি হবে, তাকেই নিষ্কূজিত অলঙ্কার বলে। যেমন :—

সম-সম-সরগমা, রপ-বপ-রগমপা, গধ-গধ-গমপধা, মন-মন-মপধনা, পর্স-পর্স-পধনর্সা। ইতি নিষ্কূজিত অলঙ্কার। ২৬৮

আদ্যস্বরঃ ক্রমাৎ সর্ব্বান্ স্পৃশন্নেকৈকশোব্রজেৎ।
অলঙ্কারস্তু শ্যেনঃ স্যাদনিবদ্ধঃ সুখপ্রদঃ॥ ২৬৯

যে অলঙ্কাবের প্রথম স্বরটি তার পরবর্ত্তী সমস্ত স্বরগুলিকেই পরের পর ছুঁয়ে ছুঁয়ে ক্রমিক নিয়মে চলতে থাকবে, তাকেই শ্যেন অলঙ্কার বলে। এই অলঙ্কারটি অনিবদ্ধ গীতিতে, (অর্থাৎ তাল বিহীন আলাপ, আওচার-এ) প্রযুক্ত হলে, শ্রুতি সুখকর হয়। যেমন :—

সর	সগ	সম	সপ	সধ	সন	সর্সা
	রগ	রম	রপ	রধ	রন	রর্সা
		গম	গপ	গধ	গন	গর্সা
			মপ	মধ	মন	মর্সা
				পধ	পন	পর্সা
					ধন	ধর্সা
						নর্সা

ইতি শ্যেন অলঙ্কার ২৬৯

স-রী-রি-গৌ-গমৌ চেতি ক্রমাখ্যালঙ্কৃতিক্রমঃ॥ ২৭০

ক্রম নামক অলঙ্কারের প্রথম ক্রম হচ্ছে সারে রেগা গমা। এর অন্যান্য ক্রমগুলিও এই নিয়মে রচনা করতে হবে। যেমন :—

সর-রগ-গমা, রগ-গম-মপা, গম-মপ-পধা, মপ-পধ-ধনা, পধ-ধন-নর্সা। ইতি ক্রম অলঙ্কার। ২৭০

স-গৌ স-গৌ সরী-গোম ইতি ক্রমো যদা ভবেৎ।
উদ্ঘাটিতস্তদা জ্ঞেয় আন্দোলনেন শোভিতঃ॥ ২৭১

যার প্রথম ক্রম হচ্ছে, সাগা সাগা সারেগামা এবং অনুরূপ নিয়মে অন্যান্য ক্রমগুলিও রচিত, তাকে উদ্ঘাটিত অলঙ্কার বলে। এই অলঙ্কারের স্বরগুলি আন্দোলিতভাবে উচ্চারিত হলে শুনতে ভাল লাগে। যেমন :—

সগ-সগ-সরগমা, রম-রম-রগমপা, গপ-গপ-গমপধা, মধ-মধ-মপধনা, পন-পন-পধনর্সা। ইতি উদ্ঘাটিত অলঙ্কার। ২৭১

টিপ্পনী : গ্রন্থকার এখানে আন্দোলন অর্থে কী বলতে চেয়েছেন ঠিক বোঝা যাচ্ছে না, কারণ, অলঙ্কারের মধ্যে মীড়্-গমক প্রভৃতির মতো কোন কিছু থাকতে পারে না। ২৭১

স-গৌ রি-গৌ সরী-গোম ইতি ক্রমো যদা ভবেৎ।
রঞ্জিতঃ স্যাদলঙ্কারঃ করুণা তাল শোভিতঃ॥ ২৭২

সাগারেগা-সারেগামা, এই নিয়মে যার ক্রম রচিত হয় তার নাম রঞ্জিত অলঙ্কার। এই অলঙ্কারটি করুণা তালে গীত হলে, শ্রুতি-মধুর লাগে। যেমন :—

সগরগ-সরগমা, রমগম-রগমপা, গপমপ-গমপধা, মধপধ-মপধনা, পনধন-পধনর্সা। ইতি রঞ্জিত অলঙ্কার। ২৭২

টিপ্পনী : করুণা তালটি বর্তমানে অপ্রচলিত। সঙ্গীত রত্নাকর বলেছেন, "গুরুণা করুণো মতঃ"। অর্থাৎ এটি একটি আট মাত্রার তাল ছিল। ২৭২

সরিগা-রিগমা যত্র গরিসা-রিগমা স্তথা।
সন্নিবৃত্তঃ স বিজ্ঞেয়ঃ সর্ব্বদা সুখদায়কঃ॥ ২৭৩

সারেগারে-গামাগারে-সারেগামা, এই নিয়মে যার ক্রম রচিত এবং যা সর্ব্বদাই

শুনতে ভাল লাগে, অভিজ্ঞ ব্যক্তিরা তাকেই সন্নিবৃত্ত অলঙ্কার বলেছেন। যেমন :—

সরগর-গমগর-সরগমা, রগমগ-মপমগ-রগমপা, গমপম-পধপম-গমপধা, মপধপ-ধনধপ-মপধনা, পধনধ-র্সনধ-পধনর্সা। ইতি সন্নিবৃত্ত অলঙ্কার। ২৭৩

সন্নিবৃত্তস্বরৈরেব দ্বিগুণঃ সন্ প্রবৃত্তকঃ ॥ ২৭৪।১

যে অলঙ্কারে, পূর্ব্বোক্ত সন্নিবৃত্ত অলঙ্কারের স্বরগুলি দু'বার করে উচ্চারিত হয়, তাকে প্রবৃত্তক অলঙ্কার বলে। যেমন :—

সসরর-গগরর-গগমম-গগরর সসরর-গগমমা ইত্যাদি।

ইতি প্রবৃত্তক অলঙ্কার। ২৭৪।১

বেণুঃ স-ম-গ-মৈ-র্জ্ঞেয়ঃ সরিগমৈ-স্তথৈব চ ॥ ২৭৪।২

সামাগামা-সারেগামা, এই নিয়মে যার চক্র রচিত হয়, তার নাম বেণু অলঙ্কার। যেমন :—

সমগম-সরগমা. রপমপ-রগমপা, গধপধ-গমপধা, মনধন-মপধনা, পর্সনর্স-পধনর্সা। ইতি বেণু অলঙ্কার। ২৭৪।২

আদ্যং তূর্য্যং তৃতীয়ঞ্চ দ্বিরাবৃত্ত্যা রিসৌ-সরী।
গরী সরী-গমৌ যত্র সুখদো ললিতস্বরঃ ॥ ২৭৫

যে অলঙ্কারে প্রথম, চতুর্থ ও তৃতীয় এই তিনটি স্বর দু'বার করে আবৃত্তি করবার পর, তার সঙ্গে, রেসা, সারে, গারে, সারে, গামা, স্বরগুলি যুক্ত করে প্রথম ক্রম রচিত হয়, তারই নাম শ্রুতি-সুখকর ললিতস্বর অলঙ্কার। যেমন :—

সসা মমা গগা,-রসা সরা, গরা. সরা, গমা।
ররা পপা মমা,-গরা, রগা, মগা, রগা, মপা।
গগা ধধা পপা,-মগা, গমা, পমা, গমা, পধা।
মমা ননা ধধা,-পমা, মপা, ধপা, মপা, ধনা।
পপা র্সর্সা ননা,-ধপা, পধা, নধা, পধা, নর্সা।

ইতি ললিতস্বর অলঙ্কার। ২৭৫

দ্বাভ্যাং-দ্বাভ্যাং স্বরাভ্যাং যঃ সংবাদিভ্যাং স হুঙ্কৃতিঃ ॥ ২৭৬।১

যে অলঙ্কারে, দু'টি ক'রে সমবাদী স্বরকে, দু'বার করে উচ্চারণ করার ফলে যথাক্রমে চারিটি ক্রম রচিত হয়, তাকেই হুঙ্কার অলঙ্কার বলে। যেমন:—

সসা পপা, ররা ধাধা, গগা ননা, মম র্সর্সা। ইতি হুঙ্কার অলঙ্কার। ২৭৬।১

সমগরীত্যলঙ্কারে হ্লাদমানে স্বরা ইমে ॥ ২৭৬।২

যে অলঙ্কারে, সামাগারে এই চারিটি স্বর দ্বারা প্রথম ক্রম রচিত হয়, তারই নাম হ্লাদমান অলঙ্কার। যেমন:—

সমগরা, রপমগা, গধপমা, মনধপা, পর্সানধা, ধর্বর্সনা, নর্গর্রর্সা। ইতি হ্লাদমান অহঙ্কার। ২৭৬।২

আদ্যং তূর্য্যং ত্রিরাবৃত্ত্যাঽবলোকিতঃ প্রকীর্ত্তিতঃ।
এবং সঞ্চার্য্যলঙ্কারা আরোহে চাবরোহিণি ॥ ২৭৭

যে অলঙ্কারে, প্রথম ও চতুর্থ স্বরদুটি তিনবার ক'রে উচ্চারিত হয়ে ক্রম রচিত হয়, তার নাম অবলোকিত অলঙ্কার। যেমন:—

সসসা মমমা, ররর। পপপা, গগগা ধধধা, মমমা ননন।, পপপা র্সর্সর্সা—এবং, এই অবলোকিত অলঙ্কারটিই যখন আরোহণ-অবরোহণে মিলে মিশে একাকার হয়ে গিয়ে, আর একটি নতুন রূপেব সৃষ্টি করে, তখন তার নাম হয় সঞ্চারী অলঙ্কার। ২৭৭

পুনঃ সপ্ত চ গীতজ্ঞৈরলঙ্কারাঃ প্রকীর্ত্তিতাঃ ॥ ২৭৮

ইন্দ্রনীলোমহাবজ্রো নির্দ্দোষঃ সীর-কোকিলৌ।
আবর্ত্তকঃ সদানন্দ ইত্যেষাং, লক্ষ্ম কথ্যতে ॥ ২৭৯

এ ছাড়াও, সঙ্গীতজ্ঞগণ আরও সাত রকম অলঙ্কার ব্যবহার করে থাকেন। যথা, ১। ইন্দ্রনীল ২। মহাবজ্র ৩। নির্দ্দোষ ৪। সীর ৫। কোকিল ৬। আবর্ত্তক ও ৭। সদানন্দ।—এই সাতটি অলঙ্কারের লক্ষণও পরের পর বলা যাচ্ছে। ২৭৮-২৭৯

সরীগমৌগরী যত্র সরীগরী সরীগমৌ।
ইন্দ্রনীলঃ স বিজ্ঞেয়ো ধ্রুবতালেন শোভিতঃ ॥ ২৮০

যে অলঙ্কায়ের প্রথম ক্রমের রূপ হচ্ছে সারেগামাগারে সারেগারে সারেগামা এবং যা ধ্রুবতালে গীত হ'লে শ্রুতিমধুর হয়, সঙ্গীতজ্ঞগণ তাকেই ইন্দ্রনীল অলঙ্কার বলেছেন। যেমন :—

সরা গমা গরা সরা গরা সরা গমা,
রগা মপা মগা রগা মগা রগা মপা,
গমা পধা পমা গমা পমা গমা পধা,
মপা ধনা ধপা মপা ধপা মপা ধনা,
পধা নর্সা নধা পধা নধা পধা নর্সা। ইতি—

ইন্দ্রনীল অলঙ্কার। ২৮০

টিপ্পনী : ধ্রুবতাল নামটি বর্ত্তমানে অপ্রচলিত হলেও, তার ছন্দটি বোধ হয় অপরিচিত নয। শাস্ত্রমতে ধ্রুবতাল হচ্চে "দ্রুতত্রয়ং গুরুস্যাপি ধ্রুবতালঃ প্রকীর্ত্তিতঃ।" অর্থাৎ সাত বা চোদ্দ মাত্রাব তাল। আমাদের সন্দেহ হয়, বর্ত্তমানে, বীণকাব্‌বা জোড্‌ তার-পবণেব পর যে ধুযা-মাঠা বাজিয়ে থাকেন, তাব সঙ্গে প্রাচীন ধ্রুব ও মঠ তালের ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ ছিল। যদিও বর্ত্তমানে ধুয়া মাঠা বলতে ছু'টি ছন্দ বোঝায় না, এবং নিরঙ্কুশ বিসমপদী তালেরও ইঙ্গিত পাওয়া যায় না. কিন্তু, সেকালে যে এই ধুয়া-মাঠা অভিন্ন ছিল না, এমন অনুমান করবার অবকাশ আছে। এই প্রসঙ্গে পরবর্ত্তী সূত্রের মঠ তাল দ্রষ্টব্য। ২৮০

সরীগরীসরী যত্র সরীগমৌ ত'থব চ।
অলঙ্কারো মহাবজ্রো মঠতালেন শোভিতঃ॥ ২৮১

সারেগারেসারে সারেগামা, এইভাবে যার প্রথম ক্রম রচিত, তাকে মহাবজ্র অলঙ্কার বলে। এই অলঙ্কারটি মঠ তালে গীত হ'লে শ্রুতিমধুর লাগে। যেমন :—

সরা গরা সরা, সরা গমা। রগা মগা রগা, রগা মপা।
গমা পমা গমা, গমা পধা। মপা ধপা মপা, মপা ধনা।
পধা নধা পধা পধা নর্সা॥ ইতি মহাবজ্র অলঙ্কার। ২৮১

টিপ্পনী : বর্ত্তমানে প্রচলিত ধুয়া-মাঠা শব্দটি যে প্রাচীন ধ্রুব ও মঠ তালেরই অপভ্রংশ মাত্র, সে কথা আমরা পূর্ব্ব সূত্রে বলেছি। ধ্রুব

তালের মতো মণ্ঠ তালও বর্ত্তমানে অপ্রচলিত এবং ধ্রুয়া-মাঠার সঙ্গে এক ছন্দেরও কোন সামঞ্জস্য পরিলক্ষিত হয় না। পূর্ব্বেই বলেছি, প্রাচীন ধ্রুব তাল ছিল সাত মাত্রায় বিসমপদী ছন্দের তাল; কিন্তু মণ্ঠতাল সম্বন্ধে মতান্তর আছে। কেউ বলেছেন :—"বিরামাদি দ্রুতৌ দ্বৌ চ মণ্ঠিকা পরিকীর্ত্তিতা"। অর্থাৎ ধ্রুব তালের মতো এটিও একটি সাত মাত্রাব বিসমপদী ছন্দের তাল। কেউ বলেছেন :—"চতুর্লঘুর্ভবেত্তদ্বদ্‌গুরুর্বল্লভমণ্ঠকে"। অর্থাৎ দশ মাত্রার তাল। লক্ষ্য করবার বিষয়, এই সূত্রে নিরঙ্কুশ মণ্ঠ তালের পরিবর্ত্তে "বল্লভমণ্ঠ" কথাটি ব্যবহার করা হয়েছে। মনে হয়, বর্ত্তমানে প্রচলিত সমপদী ছন্দের সুরবাক্‌ বা সুর-ফাঁক অথবা শূল তালের সঙ্গে "বল্লভমণ্ঠ"-র সামঞ্জস্য ছিল। এ ছাড়াও, বর্ণমণ্ঠিকা নামক একটি তালেব পরিচয় পাওয়া যায়,—"দ্বৌ লৌ দ্বৌ লৌ লঘুদ্বৌ দ্বৌ কীর্ত্তিতা বর্ণমণ্ঠিকা"। অর্থাৎ দু'টি লঘু মাত্রা, দু'টি দ্রুত মাত্রা, এক লঘু মাত্রা ও দু'টি দ্রুত মাত্রা = ১০ মাত্রা। বলাবাহুল্য, এই বর্ণমণ্ঠিকার সঙ্গে দশ মাত্রার বল্লভমণ্ঠ তালের সামঞ্জস্য বর্ত্তমান। সংজ্ঞাটা কিন্তু লক্ষ্যণীয়। মণ্ঠর সঙ্গে "বল্লভ" এবং "বর্ণ" যুক্ত হয়েছে। অনুরূপ আবও একটি প্রতিমণ্ঠ তালের পরিচয় পাওয়া যায, যাব সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে এককালে অধুনা অপ্রচলিত "কোল্লক" তাল প্রচলিত হয়েছিল :—কোল্লকোহন্যৈরযং প্রোক্তঃ সোভো বা প্রতিমণ্ঠকঃ। এটি একটি ১৬ মাত্রা বা ৩২ মাত্রাব তাল ছিল।—২৮১

স-রী স-রী গ-মাবেতি ক্রম এব যদা ভবেৎ।
নির্দ্দোষঃ স্যাদলঙ্কারো রূপকেন সুশোভিতঃ॥ ২৮২

যার প্রথম ক্রম হচ্ছে সারে সারে সারে গামা এবং পরের ক্রমগুলি যথাক্রমে রেগা রেগা মাপা প্রভৃতির স্বব সহযোগে রচিত, তাকে নির্দ্দোষ অলঙ্কার বলে। এই অলঙ্কারটি রূপক তালের সাহায্যে গীত হলে ভাল শুনতে লাগে। যথা—

সরা সরা গমা | রগা রগা মপা
গমা গমা পধা | মপা মপা ধনা
পধা পধা নর্সা |

ইতি নির্দ্দোষ অলঙ্কার। ২৮২

টিপ্পনী ঃ রূপক তাল, বর্ত্তমানে, হিন্দুস্থানী মতে, সাত মাত্রার তাল এবং কর্ণাটিক্ মতে, ছয় মাত্রার তাল। প্রাচীনকালে, অর্থাৎ যখন হিন্দুস্থানী-কর্ণাটিকের ভেদাভেদটা এত প্রকট ছিলনা, তখনকার রচিত গ্রন্থাদিতে, রূপক ছয় মাত্রার তালরূপে স্থান পেয়েছিল। ২৮২

স-রী ততঃ স-রী গশ্চেৎ ততঃ স-রী গ-মৌ তদা।
সীরাখ্যোঽয়মলঙ্কারো ঝম্পতালেন শোভিতঃ ॥ ২৮৩

যার প্রথম ক্রম হচ্ছে সারে, সারেগা, সারেগামা এবং পরের ক্রমগুলি পরের পর স্বর নিয়ে রচিত হয়, তাকে সীর অলঙ্কার বলে। এই অলঙ্কারটি ঝম্প তালের সঙ্গে গীত হ'লে শ্রুতিমধুর হয়। যথা—

সা রা সরগা সরগমা | রা গা রগমা রগমপা
গা মা গমপা গমপধা | মা পা মপধা মপধনা
পা ধা পধনা পধনর্সা | ইতি সীর অলঙ্কার।—২৮৩

টিপ্পনী ঃ প্রাচীন ঝম্প বা ঝম্পক তালের সঙ্গে বর্ত্তমানে প্রচলিত ঝাঁপ তালের সামঞ্জস্য আছে। সঙ্গীত রত্নাকর বলছেন ঃ ঝম্পাতালো বিরামান্তং দ্রুতদ্বন্দ্বং লঘুস্তথা। অর্থাৎ এটি একটি দ্রুত।লঘু ভাগের ১০ মাত্রার তাল ছিল। ভাগটা ছিল ১½+১½+৩=৫=১০ মাত্রা। প্রসঙ্গক্রমে, এখানে ভেঙ্কটমুখী বিরচিত চতুর্দ্দণ্ডী প্রকাশিকার বিভাগটিও উল্লেখযোগ্য। চতুর্দ্দণ্ডীর বিভাগের সঙ্গে রত্নাকরের অসামঞ্জস্য পরিলক্ষিত হয়। ২৮৩

স-রী গশ্চ স-রী গো-ম ইত্যেতৈঃ কলিকা ভবেৎ।
ত্রিপুটাখ্যেন তালেন কলিতঃ কোকিলো ভবেৎ ॥ ২৮৪

যার প্রথম কলি হচ্ছে সারেগা সারেগামা এবং পরের কলিগুলি পরের পর স্বর নিয়ে রচিত, তার নাম কোকিল অলঙ্কার। এই অলঙ্কারটি ত্রিপুট তালে গাইতে হয়। যথা—

সরগা সরগমা | রগমা রগমপা
গমপা গমপধা | মপধা মপধনা
পধনা পধনর্সা। ইতি কোকিল অলঙ্কার। ২৮৪

টিপ্পনী ঃ ত্রিপুট তাল বর্ত্তমানে অপ্রচলিত। উদ্ধৃত সাত স্বরের সমাবেশ লক্ষ্য করে, ত্রিপুটের প্রসঙ্গে, বর্ত্তমানে প্রচলিত সাত মাত্রার তেওরা

তালটির কথা মনে আসা অস্বাভাবিক নয়। কিন্তু, প্রাচীন গ্রন্থাদিতে দেখা যায়, ত্রিপুট, অড্ড তালের মতোই একটি সমপদী ছন্দের তাল ছিল। অড্ড তালের পরিচয় ২৩২ সুত্রের টিপ্পনীতে দ্রষ্টব্য। ২৮৪

স-রী গ-রী স-রী সশ্চ রি-স্বরস্তু স-রী গ-মৌ।
যত্র স্যুরড্ডতালেন তমাবর্ত্তং বুধা জগুঃ॥ ২৮৫

যাব প্রথম ক্রম হচ্ছে সারেগারে সারেসারে সারেগামা। দ্বিতীয়াদি ক্রমগুলিও যাব পরের পর স্বর নিয়ে রচিত এবং যা অড্ড তালে গীত হয়, পণ্ডিতগণ তাকেই আবর্ত্ত অলঙ্কার বলেছেন। যথা—

সরা গরা সরা সরা সরগমা | রগা মগা রগা রগা রগমপা
গমা পমা গমা গমা গমপধা | মপা ধপা মপা মপা মপধনা
পধা নধা পধা পধা পধনর্সা |

ইতি আবর্ত্ত অলঙ্কার। ২৮৫

স রি-গ-মৈঃ সদানন্দো লঘুকালেন শোভিতঃ॥ ২৮৬

সাবেগামা রেগামাপা প্রভৃতি স্বর নিযে যাব ক্রমগুলি পরের পর রচিত হয় এবং যা গীত হয় লঘুকাল নামক তালে, তার নাম সদানন্দ অলঙ্কার। যথা—

সবগমা, রগমপা, গমপধা, মপধনা, পধনর্সা।

ইতি সদানন্দ অলঙ্কার। ২৮৬

টিপ্পনী ঃ লঘুতাল সম্বন্ধে রত্নাকর বলছেন ঃ লঘ্বাদিস্তালো লোক্যে সো রাসঃ দৌ লো দ্বিতীয়কঃ। অর্থাৎ লঘুতাল এবং রাসতাল অভিন্ন। দুই ভাগে বিভক্ত চাব মাত্রার আদি তালেব সঙ্গে এই লঘু ও রাস নামক দুটি তালেবই সামঞ্জস্য পবিলক্ষিত হয়। কিন্তু, অভিন্ন তালের বিভিন্ন নামকরণের তাৎপর্য্যটা বোধগম্য হয় না। সম্ভবতঃ প্রাচীনকালে, লঘুকাল নামক তালের প্রত্যেক মাত্রাটিই ১, ২, ক'রে বিভক্ত হতো এবং এই বৈশিষ্ট-ভেদের জন্যই এদের বিভিন্ন নাম দেওয়া হয়েছিল। কিন্তু, আজকেব দিনে, আমাদের পক্ষে, ওই বৈশিষ্ট্যগুলির ভেদাভেদ নির্ণয় করা সম্ভবপর হচ্ছেনা। ২৮৬

গীতোপযোগিনঃ সপ্ত তালযুক্তাঃ প্রদর্শিতাঃ।
অলঙ্কারাঃ পুনঃ পঞ্চ রাগোপযোগিনঃ স্মৃতাঃ ॥ ২৮৭

চক্রাকারো জবশ্চৈব শঙ্খঃ পদ্মনিভঃ স্মৃতঃ।
বারিদশ্চেতি তেষাং হি লক্ষণঞ্চাপি কথ্যতে ॥ ২৮৮

গানেব উপযোগী সাতটি তালযুক্ত অলঙ্কারেব পরিচয় দেওয়া হলো। অতঃপব রাগের উপযোগী আরও পাঁচটি অলঙ্কাব ও তাদের নাম-লক্ষণাদির প‍িচয় দিচ্ছি। যথা—

১। চক্রাকার ২। জব ৩। শঙ্খ ৪। পদ্মনিভ, ও ৫। বারিদ।

২৮৭-২৮৮

টিপ্পনী ঃ গীত ও রাগ এখানে অভিন্ন সংজ্ঞার অন্তর্গত নয়। গীত অর্থে এখানে অর্থযুক্ত গীতি পদ্ধতির কথা বোঝাচ্ছে। যেমন ধ্রুপদ গীতি। ধ্রুপদ গানে এক বকমের অলঙ্কার ব্যবহৃত হয়। কিন্তু, রাগালাপের জোড় অংশে বা তারাণার সর্গম অংশে, অর্থাৎ যার বাণী ধ্রুপদ গানের মতো অর্থযুক্ত নয়,—সেই সব রাগে আর এক রকমের অলঙ্কার ব্যবহৃত হয়। পারিজাতকার এখানে, রাগের অলঙ্কার বলতে, বাণীহীন সর্গম বা অর্থহীন বাণীযুক্ত রাগালাপের জোড়্‌কে বোঝাচ্ছেন। ২৮৭-২৮৮

সর্বৈর্বিভিশ্চতুর্ভিশ্চ ষড়্‌জেনাপি ত্রিভীরিভিঃ।
চক্রাকারঃ স বিজ্ঞেয়শ্চক্রসাদৃশ্যরূপবান্ ॥ ২৮৯

যার প্রথম ক্রমেব স্বর-সন্নিবেশ হচ্ছে চারটি বে ও সা-যুক্ত আরও তিনটি বে স্বর এবং পরের ক্রমগুলিও যার পরের পর স্বর নিয়ে যথাযথভাবে বচিত, তাব নাম চক্রাকার অলঙ্কার। যথা—

ররররা-সররররা, গগগগা-রগগগা, মমমা-গমমমা
পপপপা-মপপপা, ধধধধা-পধধধা, ননননা-ধনননন।
র্সর্সর্সা-নর্সর্সর্সা।

ইতি চক্রাকার অলঙ্কার। ২৮৯

ক্রমাৎ সর্ববান্ স্বরানুক্ত্বাঽথাদ্যোদেকৈকহানতঃ।
অলঙ্কারো জবো নাম প্রকাশিতো হনুমতা। ২৯০

যার প্রথম ক্রমে, আরোহণ-অবরোহণের সাতটি স্বরই উচ্চারণ করতে হয় এবং পরের ক্রমগুলি থেকে, যথাক্রমে, পূর্ব্ববর্ত্তী আরোহণের শেষ স্বর ও অবরোহণের প্রথম স্বর পরিত্যাগ ক'রে ক'রে চলতে হয়, তাকে জব অলঙ্কার বলে। এই অলঙ্কারটির স্রষ্টা হচ্ছেন হনুমান বা আঞ্জনেয়। যথা—

সা রে গা মা পা ধা নি র্সা—নি ধা পা মা গা রে সা।
সা রে গা মা পা ধা নি—ধা পা মা গা রে সা।
সা রে গা মা পা ধা—পা মা গা রে সা।
সা রে গা মা পা—মা গা রে সা।
সা রে গা—রে সা।
সা রে—সা

ইতি জব অলঙ্কার। ২৯০

দীর্ঘান্ত্যস্থ দ্বিরাবৃত্তিরুপান্ত্যৌ তদধঃ স্বরৌ।
যত্রেতি স্বরসম্বন্ধঃ শঙ্খো জ্ঞেয়ো মনীষিভিঃ॥ ২৯১

যার অবরোহণ ক্রমের শেষ স্বরটি বিলম্বিত লয়ে দু'বার আবৃত্তি ক'রেই তার আগেকার দু'টি স্বর একবার ক'রে উচ্চারণ করতে হয় এবং এইভাবেই পরের পর স্বর নিয়ে পরবর্ত্তী ক্রমগুলিও রচিত হয়, পণ্ডিত ব্যক্তিগণ তাকে শঙ্খ অলঙ্কার বলেন। যথা—

র্সর্সা নধা, ননা ধপা, ধধা পমা, পপা মগা, মমা গরা গগা রসা।

ইতি শঙ্খ অলঙ্কার ২৯১

স-রী ষড়্‌জত্রয়ং রিশ্চ পদ্মাকারেঽত্র গ-দ্বয়ম্‌॥ ২৯২

যার প্রথম ক্রম হচ্ছে সারে সাসাসা রেগাগা এবং পরের ক্রমগুলি এইভাবেই পরের পর স্বর নিয়ে রচিত হয়, তাকে পদ্মাকার অলঙ্কার বলে। যথা—

সরা সসসা রগগা—রগাররা গমমা
গমা গগগা মপপা—মপা মমমা পধধা
পধা পপপা ধননা—ধনা ধধধা নর্সর্সা

ইতি পদ্মাকার অলঙ্কার।—২৯২

আদ্যং স্বরং সকৃৎ প্রোচ্য ত্রিরাবৃত্ত্যা চ সপ্তমম্।
বারিদঃ স্যাদলঙ্কারঃ ক্রমাদেকৈকহানতঃ ॥ ২৯৩

যার প্রথম ক্রমে, প্রথম স্বরটি একবার উচ্চারণ ক'রেই সপ্তম স্বরটি তিনবার আবৃত্তি করতে হয় এবং পরের ক্রমগুলিও, যথাযথভাবে, সপ্তমের পর ষষ্ঠ, পঞ্চম প্রভৃতি স্বর বিন্যাসের দ্বারা ঐ ভাবে রচিত হয়, তার নাম বারিদ অলঙ্কার। যথা—

সা ননন‍া, সা ধধধা, সা পপপা, সা মমমা, সা গগগা
সা ররর‍া, সা সসসা।

ইতি বারিদ অলঙ্কার। ২৯৩

ইতি সর্বেঽপ্যলঙ্কারা অষ্টষষ্টিঃ প্রকীর্ত্তিতাঃ ॥ ২৯৪

অলঙ্কারাদ্বিনা রাগা বিস্তারং নাপ্নুবন্তি হি।
এতৈঃ কৃত্বা প্রগাতৃণাং স্বরতাল প্রবীণতা ॥ ২৯৫

এইভাবে সবশুদ্ধ আটষট্টিটি অলঙ্কারের পরিচয় দেওয়া হলো। বলাবাহুল্য এই অলঙ্কারগুলির প্রযোগ-নৈপুণ্যের দ্বারাই গায়কগণের স্বর-তাল সম্বন্ধীয় পারদর্শিতার প্রমাণ পাওয়া যায়। ২৯৪-২৯৫

অলঙ্কারাশ্চ রাগেষু ত্রিবিধেষু ত্রিধা মতাঃ।
ত এতে মেলভেদেন হ্যনন্তাঃ শাস্ত্র সম্মতাঃ ॥ ২৯৬

ঔডব, খাডব ও সম্পূর্ণ এই তিন রকম রাগের অলঙ্কার সমূহও তিন প্রকার। এবং শাস্ত্রমতে, মেল-ভেদে (মেল = ঠাট্) এই অলঙ্কারের সংখ্যা অসংখ্য। ২৯৬

ইত্যলঙ্কার প্রকরণম্

শুদ্ধাঃ স্যুর্জ্জাতয়ঃ সপ্ত তাঃ ষড়্জাদি স্বরাভিধাঃ।
আদ্যা ষড়্জা তু বিজ্ঞেয়া দ্বিতীয়া চার্ষভী স্মৃতা ॥ ২৯৭

গান্ধারী তু তৃতীয়া সা চতুর্থী মধ্যমা পরা
পঞ্চমী পঞ্চমী জ্ঞেয়া ষষ্ঠী তু ধৈবতী পুনঃ ॥ ২৯৮

সপ্তমী স্যাৎ তু নৈষাদী তাসাং লক্ষ্ম চ কথ্যতে ॥ ২৯৯।১

শুদ্ধজাতি সাতটি। ষড়জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদ, এই সাতটি স্বরের নামানুসারেই সাতটি জাতি রচিত হয়েছে। যথা—প্রথম জাতির নাম ষাড়জী, দ্বিতীয়র নাম আর্ষভী, তৃতীয়র নাম গান্ধারী চতুর্থর নাম মধ্যমা, পঞ্চমের নাম পঞ্চমী, ষষ্ঠর নাম ধৈবতী ও সপ্তমের নাম নৈষাদী। অতঃপর, পরের পর এই সাতটি জাতির লক্ষণ বলা যাচ্ছে।

২৯৭-২৯৯।১

টিপ্পনী: ইদানীং কালে, জাতি কথাটা আমরা যে অর্থে ব্যবহার ক'রে থাকি, প্রাচীনকালে ঠিক সে অর্থে ব্যবহৃত হতো না। আজকের দিনে, আমবা জাতি বলতে সাধারণত বুঝি ঔডব, খাডব বা সম্পূর্ণ জাতির বাগ। কিন্তু, প্রাচীনকালের জাতি ঠিক এতখানি সহজ সরল অর্থযুক্ত ছিলনা। ইতিহাসেব দিক্ দিয়ে বিশ্লেষণ করে দেখলে দেখা যায়, অতি প্রাচীনকালে, যখন রাগ রাগিনীর উৎপত্তি হযনি সেই সময, গন্ধর্ব্বগণ যে গান গাইতেন, তাব সংজ্ঞা ও ভেদাভেদ নিরূপিত হতো জাতি-করণেব দ্বারা। পরে, এই জাতিভেদের ভিত্তিতেই উদ্ভব হয় গ্রাম-রাগের। ষডজ গ্রামেব রাগ, মধ্যম গ্রামের রাগ ও গান্ধার গ্রামেব রাগ। অতঃপব, গান্ধাব গ্রামটি—যাকে 'মার্গ বলে,—লুপ্ত হযে যাওয়াগ, বাকি থাকে মাত্র দু'টি গ্রামের রাগ। ষড্জ ও মধ্যম। তারপর, আবাব গ্রাম-রাগেব যথার্থ সংজ্ঞা অ-কার্য্যকরী হযে পড়ায়, গ্রাম-রাগগুলি রূপান্তরিত হয নিরঙ্কুশ রাগ-এ। পবিশেষে, এই রাগগুলিকে প্রাচীন গ্রাম-ভেদে, জাতি-করণেব অনুকরণে শ্রেণীবদ্ধ করতে গিয়ে, সঙ্গীতজ্ঞগণ বাগ-রাগিনী পরিবারেব সৃষ্টি করেন। কালক্রমে, রাগ-বাগিনী পবিবাবেব মধ্যেও গোলযোগ পবিলক্ষিত হওয়ায়, অর্থাৎ কারুর মতে ত্রিশ রাগিনী পাঁচ রাগ; কারুব মতে ছয রাগ ছত্রিশ রাগিনী, কারুর মতে আবার, অধিকন্তু হিসাবে অসংখ্য পুত্র, পুত্রবধু, সহচর, সহচরী প্রভৃতির উল্লেখ দেখে, শেষ পর্য্যন্ত গৃহীত হয় ঠাট্ দশকেব বিজ্ঞান। অবশ্য, দক্ষিণী সঙ্গীতজ্ঞরা আজও আমাদের রাগ-রাগিনী পরিবারের মতো, তাঁদের জনক-রাগ ও জন্য-রাগের শাস্ত্রানুশাসন মেনে চলেন। কিন্তু, উত্তর ভারতে এ পদ্ধতি নিঃশেষে বিলুপ্ত হযে গিয়ে সৃষ্টি হয়েছে দশটি ঠাট্-এর। এবং বলাই বাহুল্য, স্রষ্টা স্বর্গত ভাতখণ্ডেজী, এই ঠাট্ দশটির সৃষ্টি করেছিলেন কর্ণাটিক্ বাহাত্তর মেল-এর অনুকরণেই।

যাই হোক, আসল ব্যাপারটা হচ্ছে, প্রাচীনকালে জাতি কথাটা প্রধানতঃ রাগ-বোধক অর্থেই ব্যবহৃত হতো। আজকের দিনে ভৈরব বলতে আমরা যেমন একটি ঠাটকে বুঝি, অধিকন্তু বুঝি, ঠাটের নামটি রাগের নাম থেকেই এসেছে, প্রাচীনকালেও জাতি বলতে অনুরূপ ব্যাপারকেই বোঝাতো। কিন্তু, পরবর্তীকালে, রাগ মেল ঠাট প্রভৃতি প্রচলিত হওয়া সত্ত্বেও, প্রাচীন জাতি-তত্ত্বের বিশ্লেষণ-প্রয়াস সঙ্গীতজ্ঞগণ বর্জ্জন করেন নি। করা সম্ভবপরও নয়। ক্রিয়াসিদ্ধ সঙ্গীত পরিবেশনের ক্ষেত্রে, সাধারণ সঙ্গীত-শিল্পীর পক্ষে, জাতি-তত্ত্বের মতো অনুশীলন-সাপেক্ষ বিষয়বস্তুর ধার না ধারাই স্বাভাবিক, কিন্তু সঙ্গীত বিজ্ঞানের সুষ্ঠু আলোচনার ক্ষেত্রে, প্রচলিত বর্ত্তমান আইনগুলিই একমাত্র আইন নয় বা যথেষ্ট নয়। আজও প্রাচীন বিধি নির্দ্দেশের অনেক কিছু তত্ত্ব ও তথ্য সমাধানের পন্থা নির্দ্দেশ করবে, সমস্যা সন্দেহের উদ্ভব হলে। পূর্ব্ব-পুরুষের ঐতিহ্যপূর্ণ ইতিহাসকে উপেক্ষা ক'রে উত্তর-পুরুষের সত্য-স্বরূপ নির্ণয় করা কিছুতেই সম্ভবপর হতে পারে না।

অতঃপর প্রাচীন জাতির কথা। জাতি কথাটা সেকালে রাগ বোধক অর্থে ব্যবহৃত হলেও, ব্যাপারটা অধুনা প্রচলিত মেল বা ঠাট বিজ্ঞানের অনুরূপ ছিলনা। রাগের শ্রেণী নির্ণয় করা ছাড়াও আরও অনেক রকমের অনুশাসন ছিল তার। কিন্তু দুর্ভাগ্যের বিষয়, সেই সব অনুশাসনের যথাযথ নজীর আলোচ্য পারিজাতে নেই। অবশ্য, এ কথা আমরা নিশ্চয়ই বলছিনা যে, সেই সব নজীর পারিজাতে কোনদিনই ছিলনা, নেই আলোচ্য গ্রন্থে। বস্তুতঃ, সঙ্গীত রত্নাকরের জাতি নির্ণায়ক পরিচ্ছেদটি যে পরিমাণে বিশদ, সঙ্গীত পারিজাতের জাতি নির্ণায়ক পরিচ্ছেদটি ঠিক সেই পরিমাণেই সংক্ষিপ্ত। আমরা দেখতে পাচ্ছি, শার্ঙ্গদেব তাঁর রত্নাকরে জাতি সম্পর্কিত প্রতিটি খুঁটিনাটি বিশ্লেষণ করে পরিচ্ছেদ পুষ্ট করেছিলেন। অথচ, পারিজাতিকার রত্নাকরেরই অনুগামী হওয়া সত্ত্বেও, এমন একটি গুরুত্বপূর্ণ বিষয়কে উপেক্ষা করেছেন—বিশ্বাস হয় না। আমাদের সন্দেহ জাগায় পরবর্ত্তী ২৯৯।২ ও ৩০০।১ পংক্তি দু'টি। এই পংক্তি দু'টির আবির্ভাব, যেন, অতি অকস্মাৎ পূর্ণচ্ছেদ টেনে দিয়েছে জাতি-বিশ্লেষণের মতো একটা বিরাট ও ব্যাপক পরিচ্ছেদের ওপর। পরন্তু, পংক্তি দু'টি কথঞ্চিত পরিমাণে ব্যাকরণদুষ্টও বটে। ফলে, আমাদের সন্দেহ হয়, জাতি সম্পর্কে আরও অনেক সূত্র পারিজাতে ছিল এবং সেগুলি নষ্ট হয়ে গেছে পরবর্ত্তীকালে। অনুরূপ

মন্তব্য পরবর্ত্তী (৩০২ সূত্র) গমক পরিচয় প্রসঙ্গেও প্রযোজ্য। এখানেও অনেকগুলো সূত্র লুপ্ত হয়ে গিয়েছে বলে মনে হয় এবং আমাদের এই সন্দেহকে আরও দৃঢ় করেছে পূণা থেকে প্রকাশিত পারিজাতখানি। উক্ত গ্রন্থের সম্পাদক মহাশয়, গ্রন্থের এই অংশটুকু তারকা চিহ্নিত ক'রে মুদ্রিত করেছিলেন, সন্দেহের বশীভূত হয়েই। আমরা অবশ্য, যতদূর সম্ভব সঙ্গতি রক্ষা করেই উক্ত পংক্তিগুলির ব্যাখ্যা করেছি। কিন্তু তার পূর্ব্বে, পারিজাতের অভাবে, রত্নাকর অবলম্বন করেই এই জাতি বিজ্ঞান সম্বন্ধে কিঞ্চিৎ ইঙ্গিত দিয়ে রাখা প্রয়োজন মনে করছি। অতি সংক্ষেপেই বলছি—

সেকালে রাগ রচনার ক্ষেত্রে জাতির অস্তিত্ব ছিল অপরিহার্য্য। রাগের মূর্চ্ছনা, বর্ণ, অলঙ্কার প্রভৃতি যাবতীয় অঙ্গের বৈশিষ্ট্য নির্ভর করতো রাগের "জনক" জাতির বৈশিষ্ট্যের ওপরই। জাতির বৈশিষ্ট্যের প্রতি লক্ষ্য রেখেই, রাগের গ্রহ, অংশ, ন্যাস, অপন্যাস, সন্ন্যাস, বিন্যাস, বাদী, সমবাদী অনুবাদী, বিবাদী প্রভৃতি স্বরের প্রয়োগ ও গতায়াত নিরূপিত হতো। অধিকন্তু, কোন জাতির কোন রাগে, কোন গীতি প্রযোজ্য হতে পারে এবং সে গীতি কোন তালে গীত হবে, তারও নির্দ্দেশ বহন করতো এই জাতি-বিজ্ঞান। অর্থাৎ, আজকের দিনে যেমন, ভৈরবের মতো গম্ভীর প্রকৃতির রাগের মধ্যে, সৈঁইয়া তোরি গোদি মেঁ গেঁদা বন্ যাউঙ্গী-র মতো গানের বাণী খেমটা তালে পরিবেশিত হতে পারে এবং সে গান উপভোগ ক'রে শ্রোতৃবৃন্দও উন্নীত হতে পারেন সমঝদারের পর্য্যায়ে,—সে কালের সঙ্গীত সমাজে অনুরূপ ঔদার্য্য স্বীকৃত হতো না। তখনকার দিনে, রাগের প্রকৃতির দিকে লক্ষ্য রেখেই গানের বাণী রচনা করা হতো বা গানের বাণীর দিকে লক্ষ্য রেখেই রাগ বেছে নেওয়া হতো; কোন অজুহাতেই সঙ্গীত-অজ্ঞ শ্রোতৃবৃন্দের নিকট থেকে বাহবা আদায়ের উদ্দেশ্যে অবৈজ্ঞানিক, অসঙ্গতিপূর্ণ, অর্থহীন কোন কিছুকে প্রশ্রয় দেওয়া হতো না। ২৯৭-২৯৯।১

ইমাবংশস্বরে স্থিত্বা স্থিত্বা যদি বিলম্বিতঃ॥ ২৯৯।২

গায়েতাং জাতয়স্তাঃ স্যুস্তত্তদংশ স্বরাভিধাঃ। ৩০০।১

পূর্ব্ববর্ণিত জাতিগুলিকে যদি বংশস্বর অর্থাৎ বাঁশীর মাধ্যমে, ধীরে ধীরে,

বিলম্বিত ভাবে পরিবেশন করা যায়, তাহলে, জাতিগুলির অংশস্বর প্রভৃতি শাস্ত্রানুশাসিত স্বরগুলিও সুস্পষ্টভাবে পরিস্ফুট হতে পারে। অর্থাৎ, জাতি রাগের অপরিহার্য্য অঙ্গ, গ্রহ, অংশ, ন্যাস, বাদী, সমবাদী, অনুবাদী, প্রভৃতি স্বরগুলিকে সহজে চিন্‌তে পারা সম্ভবপর হতে পারে। ২৯৷২-৩০৷১

রাগাণাং জীবভূতা যে প্রোক্তাস্তেঽংশস্বরা বুধৈঃ ॥ ৩০৷২

রাগের জীবনস্থানীয় স্বরকে পণ্ডিতব্যক্তিরা অংশস্বর বলেছেন। ৩০৷২

টিপ্পনীঃ মূল পারিজাতের সূত্র বিলুপ্তি সম্বন্ধে পূর্ব্বে আমরা যে সন্দেহ প্রকাশ করেছিলাম, বর্ত্তমান সূত্রটির প্রতি লক্ষ্য করলে, সে সন্দেহ আরও দৃঢ় হয়। অংশস্বরের যথোচিত পরিচিতি ব্যতীত জাতি-রাগের বৈশিষ্ট্য উপলব্ধির চেষ্টা অর্থহীন। অথচ, পারিজাতের আলোচ্য সূত্রটির ব্যাখ্যা করে আমরা শুধু জানতে পারছি, রাগের জীবনস্থানীয় স্বরকে অংশস্বর বলে। কিন্তু, এখানে স্বর বলতে কি একটিমাত্র স্বরকেই বোঝাচ্ছে? রাগের জীবনস্থানীয় স্বব বলতে, সাধারণতঃ বাদীস্বরকেই বোঝায়। কিন্তু, এ ক্ষেত্রে কি কেবলমাত্র বাদীস্বরকেই বোঝাচ্ছে? কিংবা "স্বর" অর্থে অনেকগুলি স্বরকে বুঝতে হবে? অর্থাৎ, যে স্বরগুলি রাগের জীবনস্থানীয়, তাদের সকলেই অংশস্বর নামে পরিচিত,—এইরূপ ব্যাখ্যা সমীচীন হবে কী?

পারিজাতকার রত্নাকরের অনুগামী। অতএব তিনি এ সম্বন্ধে কী বলছেন দেখা উচিত। রত্নাকরের স্বরাধ্যায়েব ৩২৷৩৩ সংখ্যক সূত্রে দেখা যায়—

যো রক্তি ব্যঞ্জকো গেয়ে যৎ সংবাদ্যনুবাদিনৌ।
বিদার্য্যাং বহুলৌ যস্মাৎ তার মন্দ্রব্যবস্থিতিঃ ॥৩২

যঃ স্বয়ং যস্য সংবাদী চানুবাদী স্বরোঽপরঃ।
ন্যাসাপন্যাসবিন্যাস সন্ন্যাস গ্রহতাং গতঃ ॥৩৩

অর্থাৎ ১। যে স্বরটির দ্বারা গানের বা রাগের মাধুর্য্য প্রকট হয়ে ওঠে।

২। বিদারী, অর্থাৎ রাগের ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র আলাপাংশের মধ্যে, যে স্বরটিকে ভিত্তি ক'রে, বা বাদী ক'রে, অনেক রকমভাবে সমবাদী ও অনুবাদী স্বরের প্রয়োগ বৈশিষ্ট্য পরিলক্ষিত হতে পারে।

৩। সে স্বরটি রাগালাপের মধ্যে, তার্ ও উদারা অংশের মধ্যমণি রূপে কাজ করে। অর্থাৎ, প্রধানত যে স্বরটিকে আশ্রয় ক'রে, উদারা ও তারার স্বরগুলি যথাযথভাবে গতায়াত ক'রে রাগের রূপ ফুটিয়ে তোলে।

৪। যে স্বরটি নিজে বাদীস্বর হয়েও মাঝে মাঝে নিজেই নিজের সমবাদীর কাজ করে।

এখানে একটি প্রশ্ন উঠ্‌তে পারে,—বাদীস্বর আবার কী করে নিজের সমবাদীত্ব করতে পারে। এ সম্বন্ধে রত্নাকরের অন্যতম টিকাকার কল্লিনাথ চমৎকার একটি উদাহরণ দেখিয়েছেন। তিনি বলেছেন—বাদীস্বর হচ্ছে রাজা এবং তার মন্ত্রী হচ্ছে সমবাদীস্বর। (পারিজাতের ৮০ সংখ্যক সূত্র দ্রষ্টব্য) কিন্তু সময় বিশেষে রাজাকে কি মন্ত্রীর কাজ করতে হয় না ?

৫। যে স্বরটি সম্পূর্ণ রাগালাপের মধ্যে ও বিদারী অর্থাৎ রাগালাপের ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র অংশের মধ্যেও, ন্যাস্, অপন্যাস্, সন্ন্যাস, ও বিন্যাসরূপেও ব্যবহৃত হয়।

৬। অর্থাৎ, যে স্বরটি নিজে বাদীস্বর হয়েও, আরও অনেক রকম ভাবে রাগের মধ্যে কাজ করে।

৭। কিন্তু, কদাচ অনুবাদীস্বর রূপে ব্যবহৃত হয় না,—তাকেই বলে অংশস্বর।

সুতরাং দেখা যাচ্ছে, অংশস্বর বলতে কেবলমাত্র বাদীস্বরকেই বোঝাচ্ছে না বা একটিমাত্র স্বরকেও বোঝাচ্ছে না। অপরপক্ষে, প্রাচীন জাতি রাগের অংশস্বর যে একাধিক হতো, তারও প্রমাণ পাওয়া যাচ্ছে রত্নাকরের উদাহরণ থেকে। যথা—

ষড়্‌জী জাতির	অংশস্বর হচ্ছে	চারটি—সা গা মা পা
আর্ষভী	„	তিনটি—রে ধা নি
গান্ধারী	„	পাঁচটি—সা গা মা পা নি
মধ্যমা	„	পাঁচটি—সা রা মা পা ধা
পঞ্চমী	„	দু'টি—রে পা
ধৈবতী	„	দু'টি—রে ধা
নৈষাদী	„	তিনটি—রে পা নি

দেখা যাচ্ছে জাতি রাগে দু'টি থেকে পাঁচটি পর্য্যন্ত অংশস্বর ব্যবহৃত হচ্ছে এবং অনুবাদী স্বর হচ্ছে দু'টি থেকে পাঁচটি পর্য্যন্ত। কিন্তু

অংশস্বরের এই উদাহরণ কেবলমাত্র শুদ্ধ-জাতি রাগের ক্ষেত্রেই প্রযোজ্য। নচেৎ, জাতি রাগ যখন আবার বিকৃত বা মিশ্র জাতি রাগে পরিণত হয়, তখন, তার অংশস্বরেরও আবার পরিবর্ত্তন ঘটে। যেমন—

ষড়্জকৈশিকীতে—অংশস্বর তিনটি—সা গা পা

ষড়্জোদীচ্যবাতে— „ চারটি—সা মা ধা নি

ষড়্জমধ্যমাতে— „ সাতটি—সা রে গা মা পা ধা নি

এখানে দেখা যাচ্ছে অংশস্বর সাতটি পর্য্যন্ত হতে পারে। সুতরাং প্রমাণিত হচ্ছে, অংশস্বর বলতে কেবলমাত্র বাদীস্বরকেই বোঝায় না; অনুবাদী স্বর-গুলি ব্যতীত আর সবগুলি স্বরই রাগের মধ্যে অংশস্বর রূপে ব্যবহৃত হতে পারে। এমন কি, রাগ বিশেষের মধ্যে, (যেমন, ইদানীং কালের ভৈরবী) অনুবাদী স্বরের অস্তিত্ব বিলুপ্ত হয়ে গিয়ে সাতটি স্বরই অংশ স্বররূপে ব্যবহৃত হতে পারে।

অংশস্বরের সঙ্গে সঙ্গে গ্রহ-ন্যাস্ প্রভৃতি স্বরের আলোচনাও অপরিহার্য্য, যেহেতু, গ্রহ, অংশ, ন্যাস্-এর ত্রিবেণী সঙ্গম ব্যতীত রাগ সৃষ্টি হতে পারে না। কিন্তু, আলোচ্য পারিজাতে যদিও বা অংশস্বর সম্বন্ধে একটিমাত্র পংক্তির সাক্ষাৎ মিলছে, গ্রহ, ন্যাস, অপন্যাস, সন্ন্যাস, ও বিন্যাস সম্বন্ধে কিছুই পাওয়া যাচ্ছে না। অগত্যা, আবার আমাদেরকে রত্নাকরের সাহায্য গ্রহণ করতে হচ্ছে। রত্নাকর বলছেন—

গীতাদি নিহিত স্তত্র স্বরো গ্রহ ইতীরিতঃ।

অর্থাৎ, যে স্বরটিকে অবলম্বন ক'রে গান বা রাগালাপ আরম্ভ হয়, তাকেই গ্রহ স্বর বলে। যেমন, বেহাগ রাগের নি। অধুনা প্রচলিত বেহাগ রাগটি সাধারণত আরম্ভ হয় ন়া সা মা গা মা পা বা ন়া সা গা মা পা-রূপ স্বর সন্নিবেশ দ্বারা। এ ক্ষেত্রে বেহাগের গ্রহস্বর হচ্ছে নি। অধিকন্তু, এই গ্রহস্বরটি, গ্রহস্বর ছাড়াও, বাদী সমবাদী ও অনুবাদী স্বররূপেও ব্যবহৃত হতে পারে। এ ক্ষেত্রে গ্রহস্বরের সঙ্গে অংশস্বরের পার্থক্য এই যে, অংশস্বরও বাদী সমবাদী স্বররূপে ব্যবহৃত হয়; কিন্তু কোন অজুহাতেই অনুবাদী স্বররূপে পরিগণিত হয় না; বিবাদী তো হতেই পারে না। ন্যাস্‌স্বর হচ্ছে,—যে স্বরে গান বা রাগালাপ শেষ হয়। যেমন বেহাগের সা। স্থায়ী অন্তরা সঞ্চারী ও আভোগ, এই চারটি পাদ বা তুক্ সম্পূর্ণ

ভাবে গাইবার পর দেখা যাবে, গানটি শেষ হচ্চে সা স্বরকে অবলম্বন ক'রে। হয়তো গানের সম থাকবে পা স্বরের ওপর; কিন্তু, সামগ্রিক বিচারে গানটির বা রাগটির বৈশিষ্ট্য বজায় থাকবে,—ন্যাসস্বররূপে সা-কে অবলম্বন করলে।

অপন্যাসস্বর হচ্ছে,—ন্যাসস্বর বলতে যেমন সমগ্র ভাবে গানের চারটি পাদ বা তুক-এর শেষ স্বরকে বোঝায়, অপন্যাসস্বর বলতে তেমনি বোঝায় গানের প্রতিটি পাদের বা তুক-এর শেষ স্বরকে। যেমন, বেহাগের স্থায়ীতে ন্। সা গা মা পা-র পা স্বর হচ্ছে অপন্যাস স্বর।

সন্ন্যাস স্বর হচ্ছে—অপন্যাস বলতে যেমন পাদ-এর শেষ স্বরকে বোঝায় সন্ন্যাস বলতে তেমনি বোঝায় পাদেরই পদ বিশেষেব অর্থাৎ পংক্তি বিশেষের শেষ স্বরকে। (গানের ক্ষেত্রে পদ বলতে যেমন পংক্তি বোঝায় নিরঙ্কুশ রাগালাপের ক্ষেত্রে পদ বলতে তেমনি বিদারী বোঝায়) অপন্যাস প্রসঙ্গে, বেহাগের স্থায়ী পাদ-এর শেষস্বব হিসাবে যে পা স্বরটিব ব্যবহার দেখিয়েছি, সেই পা স্বরটির সঙ্গে যদি গা স্বরের সংবাদ বা সঙ্গতি পরিলক্ষিত হয়, তাহলে উক্ত গা স্বরটিই হবে সন্ন্যাস। যেমন, পা-মগা।

বিন্যাস স্বর হচ্ছে,—সন্ন্যাসের মধ্যে কথঞ্চিৎ পরিমাণে অলঙ্করণের আভাষ পরিস্ফুট হলেই, সন্ন্যাস স্বরটি বিন্যাসে পরিণত হয়। যেমন, বেহাগের পা-ম-গমপমগা।৩০০।২

> একস্ফালন সংজাতশ্চাবিতঃ স্বর উচ্যতে।
> চ্যবনং জায়তে যেষু্ তস্মাত্তে চ্যবিতা মতাঃ॥ ৩০১
>
> শারীরোঽপি স বিজ্ঞেয়ো স্থানত্যাগেম সম্মতঃ।। ৩০২।১

একবার মাত্র আস্ফালন দ্বারা কণ্ঠ থেকে যে স্বর নির্গত হয় বা একটি মাত্র আঘাতের দ্বারা (সঙ্গীত-যন্ত্রের তন্ত্রী থেকে) যে স্বর উদ্ভূত হয়, তাকে চ্যবিত স্বর বলে। যে স্বর তার নিজের শ্রুতি থেকে বিচ্যুত বা স্থানভ্রষ্ট হয়ে নির্গত হয় তারই নাম চ্যবিত স্বর। এই স্ব-স্থানচ্যুত স্বরগুলি আবার "শারীর" নামেও অভিহিত হয়ে থাকে: ৩০১-৩০২।১

টিপ্পনী: পারিজাতকার এখানে গমকের পরিচয় দিচ্ছেন। কিন্তু এই চ্যবিত গমকের উল্লেখ রত্নাকরে নেই। প্রসঙ্গক্রমে এখানে একথাও

উল্লেখযোগ্য যে, হাথরাস সঙ্গীত কার্য্যালয় কর্ত্তৃক প্রকাশিত পারিজাতের টিকাকার কলিন্দজী "শারীর" স্থানে "আরীর" করেছেন, মূলে এবং ব্যাখ্যায়। অথচ, এই "আরীর" শব্দটির উল্লেখ আমরা আর কোথাও পাচ্ছিনা; না পারিজাতে না অন্য কোন সঙ্গীত গ্রন্থে। ৩০১-৩০২।১

একত্র কম্পিতো জ্ঞেয়ো হননাভ্যাং স্বরদ্বয়ম্॥ ৩০২।২

একই স্থানে দু'বার আঘাত করলে যে দু'টি স্বরের উদ্ভব হয়, তাকে কম্পিত গমক বলে। ৩০২।২

টিপ্পনী : কম্পিত গমকের পরিচয় রত্নাকরে আছে। যথা—

দ্রুতার্দ্ধ মান বেগেন কম্পিতং গমকং বিদুঃ।

অর্থাৎ, দ্রুত মাত্রার অর্দ্ধ পরিমাণ বেগে নির্গত স্বরকে কম্পিত গমক বলে।

প্রত্যাহত ইতি খ্যাতো হন্ত্যেকয়া স্বরদ্বয়ম্।
একত্র হন্যতে যস্ত্র দ্বিবারং স দ্বিরাহতঃ॥ ৩০৩

(সঙ্গীত যন্ত্রে) একবার আঘাতের ফলে আহত হয়ে যে দু'টি স্বর নির্গত হয়, তাকে প্রত্যাহত গমক বলে। এবং, একই স্থানে দু'বার আঘাতের ফলে উদ্ভূত স্বরকে বলে দ্বিরাহত গমক।

স্ফুরিতো গমকো জ্ঞেয়ো হন্ত্যাহত্যান্তং স্বরদ্বয়ম্।
যত্র চ হননাদূর্দ্ধং তত্রৈবানাহতঃ স্বরঃ॥ ৩০৪

গমকঃ শান্তসংজ্ঞোঽসাবিতি সূরিবিনির্ণয়ঃ।
চতুর্থাংশাঽপরেভ্যোঽসৌ দ্রুতস্য তিরিপো মতঃ॥ ৩০৫

দু'টি স্বরে জোরে আঘাত করার ফলে যে গমকের উৎপত্তি হয়, তাকে স্ফুরিত গমক বলে। একবার আঘাতের পর, পুনরায় আহত না হয়ে, যদি কোন স্বর তার নিজের উৎপত্তিস্থানে ফিরে এসে লীন্ হয়ে যায়, তাহলে তাকে শান্ত গমক বলে। এবং, যদি কোন স্বর দ্রুত মাত্রার এক চতুর্থাংশ বেগে নির্গত হয়, তাহলে তাকে তিরিপ গমক বলে। ৩০৪-৩০৫

টিপ্পনী : স্ফুরিত ও তিরিপ গমক সম্বন্ধে রত্নাকর বলছেন—

বেগে দ্রুত তৃতীয়াংশ সম্মিতে স্ফুরিতো মতঃ।

অর্থাৎ, দ্রুত মাত্রার এক তৃতীয়াংশ বেগে বিকম্পিত স্বরকে স্ফুরিত বলে। এবং

লঘিষ্ঠ ডমরুধ্বনি কম্পাকৃতি সুন্দরঃ।
দ্রুত তুর্য্যাংশবেগেন তিরিপঃ পরিকীর্ত্তিতঃ।

অর্থাৎ, ছোট আকারের ডমরুর আওয়াজের মতো স্বর বিকম্পিত হলে তাকে তিরিপ গমক বলে। এই স্বরের কম্পনবেগের পরিমাণ এক দ্রুত মাত্রার এক চতুর্থাংশের অনুরূপ। অর্থাৎ পারিজাতেরই অনুরূপ। ৩০৪-৩০৫

একত্রাস্ফালনাদেব সর্ব্বে তে বোধিতা যদা।
স্বরানষ্টাবভিব্যাপ্তাস্তদা ঘষণ উচ্যতে॥ ৩০৬

অবঘর্ষণমপ্যেবং জ্ঞেয়ং লক্ষবিচক্ষণৈঃ। ৩০৭।১

(সঙ্গীত যন্ত্রের) একটি পর্দায় আঘাত ক'রে, যদি আটটি স্বরকেই ফুটিয়ে তোলা যায়, তাহলে তাকে ঘর্ষণ গমক বলে। সঙ্গীত-লক্ষণবিদ পণ্ডিত ব্যক্তিরা বলেন, অবঘর্ষণ গমকও ঘষণেরই অনুরূপ। ৩০৬-৩০৭।১

টিপ্পনী: ঘর্ষণ হচ্ছে ইদানিংকালের ঘসিট্। আমাদের অনুমান, সেকালে ঘর্ষণ অর্থে আরোহী ঘসিট্ ও অবঘর্ষণ অর্থে অবরোহী ঘসিট্ বোঝাতো। ৩০৬—৩০৭।১

বিকষণঃ স বিজ্ঞেয়ঃ স্বস্থানেঽন্যং বিকর্ষতি॥ ৩০৭।২

কোন স্বর যখন নিজের জায়গায় অপর স্বরকে আকর্ষণ করে, তখন তাকে বিকর্ষণ গমক বলে। যেমন— র্ সা বা ন্ সা। ৩০৭-২

টিপ্পনী: আমাদের অনুমান বিকর্ষণের মতো, আকর্ষণ নামক আরও একটি গমক ছিল এবং বিকর্ষন অর্থে আরোহী আকর্ষণ (যেমন ন্ সা) ও আকর্ষণ অর্থে অবরোহী আকর্ষণ (যেমন স ন্া) বোঝাতো। ৩০৭।২

অগ্রে গত্বা নিবৃত্তোঽসৌ পুনঃ স্বস্থান উচ্যতে।
পশ্চাদ্গত্বা নিবৃত্তোঽসাবগ্রস্বস্থানসংজ্ঞকঃ॥ ৩০৮

কোন স্বর যখন তার পরবর্ত্তী স্বরে পৌঁছেই আবার স্বস্থানে ফিরে আসে তখন তাকে "পুনঃ স্বস্থান" গমক বলে। যেমন, নসনা।

কোন স্বর যখন তার পশ্চাৎদিকের স্বরে পৌঁছেই আবার স্বস্থানে ফিরে যায়, তখন তার নাম হয় "অগ্র স্বস্থান" গমক। অর্থাৎ, পুনঃ স্বস্থানের বিপরীত হচ্ছে অগ্র স্বস্থান। যেমন, সন্সা। ৩০৮

রেফযুক্তস্য বর্ণস্য কারণং কর্ত্তরী মতা।
মধ্যমাতর্জ্জনীভ্যাং যা ক্রমাৎ সা সম্ভবা বহিঃ ॥ ৩০৯

স্থায়ী আরোহী প্রভৃতি বর্ণের মধ্যে রেফ্ যুক্ত স্বর থাকলে সে স্বরকে কর্ত্তরী গমক বলে। এই কর্ত্তরী গমক মধ্যমা ও তর্জ্জনীর সাহায্যে পরিস্ফুট হয়ে থাকে। ৩০৯

টিপ্পনী: প্রাচীন কর্ত্তরী গমক ও ইদানীংকালের কৃন্তন্ অভিন্ন। ৩০৯

যদুদ্দিশ্য ক্রিয়ারম্ভস্তস্যৈব শ্রবণং স্ফুটঃ।
স্বরস্যাভিভবান্নৈম্নামন্যস্যাহুর্ম্মনীষিণঃ ॥ ৩১০

যে বিশেষ স্বরটিকে সুস্পষ্ট করার জন্য বাজনা আরম্ভ হয় (অর্থাৎ রাগালাপের কোন বিশেষ অংশের শিল্পকারিতা চলে) কেবলমাত্র সেই স্বরটি সুস্পষ্টভাবে শোনা গেলেই তাকে স্ফুটস্বর বলে। এবং, প্রচ্ছন্ন করার উদ্দেশ্যে কোন বিশেষ স্বরের অতি মৃদু প্রয়োগকে বলে "নৈম্ন" গমক। ৩১০

স্বরদ্বয়মভিব্যাপ্য সুঢালুঃ পূর্ব্ববদ্ভবেৎ।
হুম্ফিতস্যৈকদেশত্বাৎ মুদ্রা ন পৃথগুচ্যতে ॥ ৩১১

দুটি স্বরকে অবলম্বন করে যখন পূর্ব্বোল্লিখিত স্ফুট ও অস্ফুট স্বরের ক্রিয়া চলে, তখন তার নাম হয় সুঢালু গমক। অপরপক্ষে, মুদ্রা নামক গমকটি হুম্ফিত গমকেরই একটি অংশ মাত্র ; সেই জন্য এর পৃথক লক্ষণের কথা আর বলবার প্রয়োজন বোধ করলাম না।

টিপ্পনী: হুম্ফিত গমক সম্বন্ধে অহোবলের বক্তব্যটি অনুধাবন যোগ্য। বাহুল্যভয়ে, তিনি হুম্ফিত ও মুদ্রা গমকের লক্ষণ সম্বন্ধে আলোচনা করেন নি। অথচ, আলোচ্য সূত্রে ও পরবর্ত্তী ৩৩৭ সূত্রে বেসরা-গীতির প্রসঙ্গে আর একটিবার মাত্র হুম্ফিতের নামোল্লেখ দেখা ছাড়া, এ সম্বন্ধে আমরা আর কিছুই

জানতে পারছিনা। সুতরাং, মূল পারিজাতের গমক অধ্যায়ের কিছু সূত্র বিলুপ্ত হয়েছে নিঃসন্দেহ। ৩১১

এবং লক্ষণসংযুক্তা গমকা বহবো মতাঃ।
ন তে ময়োদিতাঃ সর্ব্বা গ্রন্থবিস্তারভীতিনা॥ ৩১২

এই রকম, পৃথক পৃথক লক্ষণযুক্ত আরও অনেক রকমের গমক আছে। গ্রন্থের কলেবর বৃদ্ধির ভয়ে, আমরা সব রকম গমকের নাম ও লক্ষণ বর্ণনায় নিবৃত্ত হলাম। ৩১২

ইতি গমকাঃ

স্বরস্য হেতুভূতায়া বীণায়াশ্চাক্ষুষত্বতঃ।
তত্র স্বরবিবোধার্থং স্থানলক্ষণমুচ্যতে॥ ৩১৩

স্বরের পরিচয়াদি জানবার পক্ষে বীণা (সেতার নয়) প্রভৃতি সঙ্গীত যন্ত্রের উদাহরণ অপরিহার্য্য, যেহেতু এই যন্ত্রগুলি দৃষ্টি-গোচরীভূত পদার্থ। সুতরাং, এই যন্ত্রের মাধ্যমেই স্বরের স্থান-লক্ষণাদি বোঝাবার চেষ্টা করছি। ৩১৩

টিপ্পনী: বোঝবার সুবিধার জন্য এখানে একটি (কাল্পনিক ৩৬ অঙ্গুলী মাপযুক্ত) বীণা তন্ত্রীর চিত্র দেওয়া হলো। ৩১৩

সা ও শুদ্ধ রে-র প্রথম ⅓ ভাগের শেষ প্রান্তে পারিজাতের কোমল রে বসছে।

মুদারার সা ও পা-র ৩ ভাগের প্রথম ভাগের প্রান্তে পারিজাতের শুদ্ধ রে বসছে।

মুদারার সা ও ধা-র ঠিক মধ্যবর্ত্তী স্থানে পারিজাতের তীব্র গা বসছে।

মুদারার সা ও পা-র ঠিক মধ্যবর্ত্তী অংশে পারিজাতের শুদ্ধ গা বসছে। (পারিজাতের শুদ্ধ গা = আধুনিক জ্ঞা)

সা ও র্সা-র ঠিক মধ্যবর্ত্তী স্থলে মা বসছে।

পারিজাতের তীব্র গা ও র্সা-র প্রথম ⅓ ভাগের শেষ প্রান্তে পারিজাতের তীব্র মা বসছে। (পারিজাতের তীব্র মা = আমাদের হ্মা)

মা ও র্সা-র ৩ ভাগের প্রথম ভাগের শেষ প্রান্তে পা বসছে।

পা ও র্সা-র ৩ অংশের প্রথম ভাগের শেষ প্রান্তে পারিজাতের কোমল ধা বসছে।

পা ও র্সা-ব ঠিক মধ্যবর্ত্তী অংশে ধা বসছে।

ধা ও র্সা-র ⅓ অংশের প্রান্তে পারিজাতের তীব্র নি বসছে। (পারিজাতের তীব্র নি = আমাদের শুদ্ধ নি)

ধা ও র্সা-র ৩ ভাগের পূর্ব্ব-দ্বিতীয় অংশে বা প্রথম ভাগের শেষ প্রান্তে পারিজাতের শুদ্ধ নি বসছে। (আধুনিক ণি = পারিজাতের শুদ্ধ নি)

কাল্পনিক ৩৬ অঙ্গুলি মাপের অর্দ্ধেক ১৮ অঙ্গুলীতে তারার র্সা বসছে।

৩৬ অঙ্গুলীর মেরু—কাল্পনিক মাপযুক্ত বীণাতন্ত্রী।

আজকের দিনেও এই পদ্ধতিতেই বীণার স্বর বাঁধা হয়। তবে, পারিজাতের জ্ঞা-রা তীব্র গা ও দা-ধা-র সঙ্গে আমাদের প্রচলিত জ্ঞা-রা শুদ্ধ গা ও দা-ধা-র কিঞ্চিৎ পার্থক্য পরিলক্ষিত হয়।

ধ্বন্যবচ্ছিন্নবীণায়াং মধ্যে তারক-সঃ স্থিতঃ।
উভয়োঃ ষড়্জয়োর্ম্মধ্যে মধ্যমং স্বরমাচরেৎ ॥ ৩১৪

ধ্বনিবিশিষ্ট, অর্থাৎ, তন্ত্রীবিশিষ্ট বীণাযন্ত্রের ঠিক মাঝখানে তারার র্সা বসাতে হবে। এবং, তারার র্সা ও মুদারার সা-র মাঝখানে বসাতে হবে মা-কে। ৩১৪

ত্রিভাগাত্মকবীণায়াং পঞ্চমঃ স্যাত্তদগ্রিমে।
ষড়্জপঞ্চময়োর্ম্মধ্যে গান্ধারস্য স্থিতির্ভবেৎ ॥ ৩১৫

বীণার দুই প্রান্তের মধ্যবর্ত্তী স্থানকে, অর্থাৎ মা ও সা-র অংশটিকে, তিনভাগে বিভক্ত ক'রে, প্রথম তৃতীয়াংশের প্রান্তভাগে, মা-র ঠিক সুমুখে পা-কে বসাতে হবে। এবং মুদরার সা ও পা-র মাঝখানে বসাতে হবে গা-কে। ৩১৫

টিপ্পনী: এখানে "অগ্রিমে" কথাটি ব্যবহৃত হয়েছে "পূর্ব্ব" কথাটির পরিবর্ত্তে। "পূর্ব্ব" কথাটির অর্থ হচ্ছে, তিন ভাগের প্রথম বা অগ্রিম প্রান্ত। ৩১৫

স-পয়োঃ পূর্ব্বভাগে চ স্থাপনীয়োঽথ রি-স্বরঃ।
স-পয়োর্ম্মধ্যদেশে (প-সয়োর্ম্মধ্যদেশে ?) তু ধৈবতং
স্বরমাচরেৎ ॥ ৩১৬

মুদারার সা থেকে পা পর্য্যন্ত স্থানটিকে তিনভাগে বিভক্ত করে, প্রথম তৃতীয়াংশের প্রান্তে বসাতে হবে রে-কে। পা ও তারার র্সা-র ঠিক মধ্যবর্ত্তী অংশে ধা বসছে। ৩১৬

টিপ্পনী: এখানে "মধ্যদেশে" অর্থে মধ্য কথাটিকেই বোঝাচ্ছে। মধ্য এখানে দুই ভাগের মধ্যবর্ত্তী অংশ মাত্র। কিন্তু "মধ্য" যেখানে "ভাগত্রয়" অর্থাৎ তিন ভাগের প্রসঙ্গে উল্লিখিত হয়, সেখানে, তিনভাগের দ্বিতীয় ভাগটিকে—অর্থাৎ মধ্যভাগটিকেই "মধ্য"-রূপে গ্রহণ করতে হয়। ৩১৬

তত্রাংশদ্বয়সংত্যাগান্নিষাদস্য স্থিতির্ভবেৎ ॥ ৩১৭

ধা ও তারার র্সা-র মধ্যবর্ত্তী স্থানকে তিন ভাগে ভাগ ক'রে, পূর্ব্ব-দ্বিতীয় ভাগের প্রান্তে বসাতে হবে নি-কে। ৩১৭

টিপ্পনী: এখানে স্মরণ রাখতে হবে, পারিজাতের শুদ্ধ সপ্তক বর্ত্তমানের কাফির মতো। অর্থাৎ, পারিজাতের শুদ্ধ গা-নি বর্ত্তমানের কোমল জ্ঞা-ণি। ৩১৭

ইতি শুদ্ধস্বরাঃ।

ভাগত্রয়ান্বিতে মধ্যে মেরো ঋষভসংজ্ঞিতাৎ
ভাগদ্বয়োত্তরং মেরোঃ কুর্য্যাৎ কোমল-রি-স্বরম্॥ ৩১৮

মেরু ধৈবতয়োর্ম্মধ্যে তীব্রগান্ধারমাচরেৎ॥ ৩১৯

ভাগত্রয়বিশিষ্টেঽস্মিন্ তীব্র গান্ধার-ষড়্জয়োঃ।
পূর্ব্বভাগোত্তরং মধ্যে মং তীব্রতমমাচরেৎ॥ ৩২০

ভাগত্রয়ান্বিতে মধ্যে পঞ্চমোত্তরষড়্জয়োঃ।
কোমল ধৈবতঃ স্থাপ্যঃ পূর্ব্বভাগে মনীষিভিঃ॥ ৩২১

তথৈব ধ-সয়োর্ম্মধ্যে ভাগত্রয়সমন্বিতে।
পূর্ব্বভাগদ্বয়াদূর্দ্ধং নিষাদং তীব্রমাচরেৎ॥ ৩২২

ঋষভঃ শুদ্ধ এবাসৌ পূর্ব্বগান্ধার ইষ্যতে।
গান্ধারঃ শুদ্ধ এবাসৌ রিস্তীব্রতর ইষ্যতে॥ ৩২৩

অতি তীব্রতমো গঃ স্যান্মধ্যমঃ শুদ্ধ এব হি।
ধৈবতঃ শুদ্ধ এবাসৌ নিষাদঃ পূর্ব্বসংজ্ঞকঃ।
নিষাদঃ শুদ্ধ এবাসৌ ধস্তীব্রতর ইষ্যতে॥ ৩২৪

এবং স্যাৎ সর্ব্বযন্ত্রেষু স্বরস্থানস্য লক্ষণম্॥ ৩২৫

মেরু বা সা ও শুদ্ধ রে-র মধ্যবর্ত্তী অংশকে তিনভাগে ভাগ ক'রে, প্রথম ভাগের শেষ প্রান্তে বসাতে হবে কোমল রে (ঋ)। ৩১৮

মেরু বা সা এবং ধা-য়ের ঠিক মাঝখানে তীব্র গান্ধার বসাতে হবে। ৩১৯

টিপ্পনী: পারিজাতের তীব্র গা হচ্ছে বর্তমানের শুদ্ধ গা। ৩১৯

তীব্র গা ও তারার সা-র মধ্যবর্ত্তী স্থানকে তিনভাগে ভাগ ক'রে, প্রথম তৃতীয়াংশের প্রান্তে তীব্র মা (বর্ত্তমানের কড়ি মা] বসাতে হবে। ৩২০

পা ও তারার সা-র মধ্যবর্ত্তী স্থানকে তিনভাগে ভাগ ক'রে, প্রথম তৃতীয়াংশের প্রান্তে কোমল ধা বসাতে হবে। ৩২১

ধা ও তারার সা-র মধ্যবর্ত্তী স্থানকে তিনভাগে ভাগ ক'রে, দ্বিতীয় তৃতীয়াংশের প্রান্তভাগে তীব্র নি (বর্ত্তমানের শুদ্ধ নি) বসাতে হবে। ৩২২

শুদ্ধ রে স্বরকেই পূর্ব্ব-গা বলে।

শুদ্ধ গা স্বরকেই তীব্রতর রে বলে। (পারিজাতের শুদ্ধ গা=বর্ত্তমানের কোমল জ্ঞা)।

শুদ্ধ মা স্বরকেই অতি-তীব্রতম গা বলে।

শুদ্ধ ধা স্বরকেই পূর্ব্ব-নি বলে।

শুদ্ধ নি স্বরকেই তীব্রতর ধৈবত বলে।

বলাবাহুল্য, সব যন্ত্রেই, এই ভাবেই স্বরাদির স্থান নির্ণীত হয়ে থাকে। (২৩ পৃষ্ঠার শ্রুতি-মণ্ডল চিত্র ও ৭৩-৭৮ সূত্রেব টিপ্পনী দ্রষ্টব্য)। ৩২৪-৩২৫

ইতি বিকৃত স্বরাঃ।

স্বরজ্ঞানবিহীনেভ্যো মার্গোঽয়ং বোধিতো ময়া।
স্বরসম্বাদি ট্টজ্ঞানং স্বরস্থাপনকারণম্॥ ৩২৬

যাদের স্বর-বিজ্ঞান সম্বন্ধে কোন জ্ঞান নেই, তাদের জন্যই আমি এই স্বর-স্থাপনের (মার্গ=পন্থা) পন্থা নির্দেশ করছি। কোন স্বরের সমবাদী কে, সে সম্বন্ধে জ্ঞান থাকলে, সহজেই এই পন্থায় স্বর-স্থাপন করা যায়। ৩২৬

টিপ্পনীঃ স্বরাদির স্থান নির্ণয় করে পারিজাতকার অতি সংক্ষেপে যে মন্তব্যটি করেছেন, সে সম্বন্ধে আজকের দিনেও কিন্তু বিতর্কের অন্ত নেই। আজও অনেক সঙ্গীতবিদ্‌কে পারিজাতের স্বর-শ্রুতি বিভাগের যৌক্তিকতা নিয়ে, অর্থাৎ "মধ্য" কথাটির সম্ভাব্য অর্থ নিয়ে সুচিন্তিত প্রবন্ধাদি লিখতে দেখা যায়।

বিতর্কের বিষয়টা হচ্ছে, ২২ শ্রুতির ভিত্তিতে সা-সা-র মধ্যস্বর অর্থাৎ ½ ভাগ মা স্বর হয় কী করে? ২২ শ্রুতির হিসাব অনুযায়ী ২২শের অর্দ্ধেক ১১ শ্রুতিতে তাহলে মা-য়ের স্থান হওয়া উচিত। অথচ, স্বর-শ্রুতি-মণ্ডল চিত্রে দেখা যাচ্ছে, মা-য়ের স্থান ১৩ শ্রুতিতে। অনুরূপ, পায়ের স্থান ⅔ ভাগেই বা পড়ে কী করে?

আমাদের মনে হয়, শ্রুতি বিভাগের অঙ্কশাস্ত্রটাকে মুখ্য করে এ সমস্যার সমাধান কিছুতেই হতে পারে না। আপাততঃ ২২ শ্রুতির কথাটি ভুলে গিয়ে, আমরা যদি অহোবল বর্ণিত তন্ত্রী বিভাগটির ওপর গুরুত্ব আরোপ করি, তাহলে, স্ববাদি সংস্থাপনের শেষ ফল হিসাবে, অতি প্রাচীন এই ২২ শ্রুতিরও একটা স্বাভাবিক অস্তিত্ব উপলব্ধি কবতে পারি। অবশ্য, বীণার তন্ত্রীর মাপটা যে আসলে কত, সে কথা পারিজাতকার লেখেন নি। কিন্তু, এই মাপের কথা অহোবলের পূর্ব্ববর্ত্তী শাস্ত্রকাররা অনেকেই বলে গেছেন। মাপটা হচ্ছে ৩৬ আঙ্গুল। এই ৩৬ আঙ্গুলের অর্দ্ধেক ১৮ আঙ্গুলে তারার র্সা বসাতে হবে। কিন্তু, এই সা-র্সা, সা-মা, র্সা-পা, ধা-ণা প্রভৃতি স্বরগুলিকে পারিজাতকার কখনও ½, কখনও ⅓ কখনও বা ⅔ ভগ্নাংশের ভাগে ভাগ করলেন কেন? এটা কি তাঁর নিজস্ব আবিষ্কার কিংবা তাঁর পূর্ব্ববর্ত্তীরাও এই আইন অনুযায়ী স্বরের স্থান নির্দ্দেশ করতেন? আইনটা যে বহু পুরাতন তার প্রমাণ পাওয়া যায় প্রাচীন বৈদিক ও তামিল সঙ্গীত গ্রন্থাদির পৃষ্ঠায়। দেখা যায়, সেকালের ২২ শ্রুতির অন্তর্গত স্বর সপ্তকটা ছিল, পরবর্ত্তীকালের কর্ণাটিক্ শুদ্ধ সপ্তকের অনুরূপ। যথা—

প্রাচীন বৈদিক ও তামিল সপ্তক—

সা ঋা রা মা পা দা ধা র্সা

প্রাচীন কর্ণাটিক্ শুদ্ধ সপ্তক—

সা রা গা মা পা ধা না র্সা

পারিজাতের শুদ্ধ সপ্তক—

সা রা গা মা পা ধা না র্সা

বর্ত্তমান হিন্দুস্থানী ১২ স্বর—

সা ঋা রা জ্ঞা গা মা হ্মা পা দা ধা ণা না র্সা

দেখা যাচ্ছে, অন্যান্য স্বরের পরিবর্ত্তন ঘটলেও, অতি প্রাচীন মা ও পা স্বর দু'টি আজকের দিনের মতোই স্বয়ম্ভু ছিল। (৮৬-৮৭ সূত্রের টিপ্পনী দ্রষ্টব্য) এবং, এই স্থায়িত্বটা, দীর্ঘস্থায়ী হয়ে শেষ পর্যন্ত চিরস্থায়িত্বে পরিণত হয়েছিল, যেহেতু, প্রাচীন শাস্ত্রকারগণও পরবর্ত্তীকালের অহোবলের মতো, সকলের আগে সা-র্সা, র্সা-মা-সা, ও র্সা-পা-মা এই তিনটি ভাগকে বার ক'রে নিতেন এবং তার পরে, সমসাময়িককালে প্রচলিত বাকি শুদ্ধ ও বিকৃত

স্বরগুলিকে (যেমন কর্ণাটিক্ শুদ্ধ রে-ধা=আমাদের কোমল ঋ-দা এবং পারিজাতের শুদ্ধ গা-নি=আমাদের কোমল জ্ঞা ণি) ½ ⅓ ⅔ প্রভৃতি ভগ্নাংশের ভাগ দ্বারা নির্ণয় করতেন। এবং তারপরে, সপ্তকের সমস্ত স্বরগুলির স্থান যথাযথ ভাবে নির্ণীত হয়ে যাবার পব দেখা যেত, সপ্তকটির মধ্যে ২২টি শ্রুতি বিরাজ কবছে।

কিন্তু সমস্যা হচ্ছে, কী ভাবে ২২টি শ্রুতি সপ্তকের মধ্যে বিবাজ কবছে তার বিভাগ নির্ণয় করা। বিভাগটী কি সমান সমান হবে? বস্তুত, প্রাচীন শাস্ত্রাদি অধ্যয়নেব ফলে অনুরূপ সমান সমান বিভাগের কথাই মনে আসে। যেমন, বত্নাকর বলছেন, বীণা যন্ত্রেব স্বরাদির মধ্যে যব বসিয়ে বসিযে ২২ শ্রুতিব অস্তিত্ব চাক্ষুষ করা যেতে পাবে। কিন্তু সে সব যবেব মাপ কী? ছোট বড না মাঝারি? অপরপক্ষে, আধুনিকযুগের বৈজ্ঞানিকগণ, ধ্বনি-নিরীক্ষণ যন্ত্রের সাহায্যে cent বা যতির যা হিসাব পাচ্ছেন তাব সঙ্গে ২২ শ্রুতিব অসামঞ্জস্যই পবিলক্ষিত হয়। অর্থাৎ, স্বরের স্বাভাবিক বিভাগ অনুযায়ী শ্রুতির সংখ্যাটা, হয় ২২শের বেশী হয়ে যায় কিংবা কম হয়ে যায়; সঠিক ২২ শ্রুতি কিছুতেই হয় না। ফলে—

এই সমস্যাব সমাধান করতে গিয়ে কেউ হেলেমহোলৎশ প্রমুখ পাশ্চাত্ত্য সঙ্গীতবিদ্‌দেব থিয়োরী অবলম্বন ক'রে আরও দুর্ব্বোধ্য ক'বে তুলেছেন ব্যাপাবটাকে, কেউ সাধনায বিফল হয়ে ব্যাপারটাকে স্রেফ একটা বাজে উদাহরণ বলে মন্তব্য কবেছেন, কেউ অর্থহীন অঙ্কশাস্ত্র-অসম্মত শ্রুতিচিত্র এঁকে আত্মবঞ্চনা কবছেন, কেউ বা কিছুতেই নিরস্ত না হয়ে, আজও মস্তিষ্ক চালনা ক'রে চলেছেন সনিষ্ঠ অধ্যবসায়।

বলাবাহুল্য অতি প্রাচীন, অতাব প্রচলিত ২২ শ্রুতির ব্যাপাবটা যে নিছক একটা অবৈজ্ঞানিক কষ্ট-কল্পনা, এ কথা মেনে নিতে, সত্যকার ভারতবাসী মাত্রেই লজ্জিত হবেন। অপরপক্ষে এ কথাও সত্য যে, নাট্য-শাস্ত্রকার ভরত থেকে আরম্ভ ক'রে, নন্দিকেশ্বর, দত্তিল্, মতঙ্গ, পার্শ্বদেব, শার্ঙ্গদেব প্রমুখ সে যুগের কোন সঙ্গীতশাস্ত্রকারই এই ২২ শ্রুতির পরিকল্পনা ও তার বৈজ্ঞানিক বিভাগ সম্বন্ধে এমন কিছুই বলে যান্ নি, যার ওপর নির্ভর ক'রে কোন রকম সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়া যায়। ব্যতিক্রম কেবল রত্নাকর-পরবর্ত্তী যুগের অহোবল। কারণ, পারিজাত পাঠ করেই সর্ব্বপ্রথম আমরা ২২ শ্রুতির স্বাভাবিক বিভাগ নির্ণয়-করণ সম্বন্ধে একটা

সুস্পষ্ট ইঙ্গিত পাই—বীণা-তন্ত্রীর মাধ্যমে দূরত্ব স্থিরীকরণের উল্লেখে। কিন্তু, ইঙ্গিতটা সুস্পষ্ট হলেও তার সমাধান সহজসাধ্য নয়। বস্তুত, ২২ শ্রুতির সম্ভাব্য অস্তিত্ব সম্বন্ধে এতাবৎকালের মধ্যে আমরা যত কিছু পড়েছি বা আলাপ আলোচনা শুনেছি, তার মধ্যে প্রখ্যাত সঙ্গীতবিদ্ ডাঃ বিমল রায়ের হিসাবটাই যেন একটা সুষ্ঠু সমাধানের পন্থা নির্দ্দেশ করে। ব্যাপারটা হচ্ছে :—

শ্রুতির জন্ম হয়েছে তারের বিভাগ থেকেই। যে কোন মাপের একটি তারের দু'ই ষড়্জ অর্থাৎ সা-র্সা-র মাঝখানে অর্দ্ধেক (½) ও এক তৃতীয়াংশে (⅓) মা ও পা স্বর দু'টিকে পাওয়া যায়। অতঃপর, পা-কে যদি সা হিসাবে গ্রহণ করা যায়, তাহলে তার মা হয়ে যায় তারার র্সা। অর্থাৎ সা-মা = পা-র্সা এবং এই সা-মা বা পা-র্সা-র Ratio (অনুপাত) হচ্ছে ⅔। অতঃপর অবরোহণ (আবোহণ গতি নয়) গতির র্সা-মা ও পা-র্সা-র পূর্ব্বোক্ত ½ ও ⅔ বিভাগের ভিত্তিতে যে সপ্তকটি তৈরি হয়, তার স্বরগুলির আনুপাতিক (Ratio) সম্পর্ক দাঁড়ায়, যথাক্রমে, সা-রে = ১২/১১, রে-গা = ২২/২১, গা-মা = ৭/৬, মা-পা = ৯/৮, পা-ধা = ১২/১১, ধা-নি = ২২/২১ ও নি-সা = ৭/৬।

অর্থাৎ, সা-রে = পা-ধা = ১২/১১
রে-গা = ধা-নি = ২২/২১
গা-মা = নি-র্সা = ৭/৬
এবং মা-পা = ৯/৮

অতঃপর দেখতে হবে, এই Ratioগুলির সাহায্যে কতগুলি শ্রুতির অস্তিত্ব সম্ভবপর। সুতরাং Ratioগুলির লসাগু গ্রহণ করতে হবে। ফল হবে, ২৭৭২। এর পর দেখতে হবে, এই বিরাট সংখ্যাটিকে গ্রহণ-যোগ্য করা যেতে পারে কী উপায়ে। উপায়টা হচ্ছে গুণনীয়কের সাহায্য গ্রহণ করা। অর্থাৎ, দেখতে হবে ২৭৭২ সংখ্যাটার গুণনীয়ক হতে পারে কোন কোন সংখ্যা। গুণনীয়ক হতে পারে, যথাক্রমে, ১২, ১৮, ২১, ২২, ২৮, ৩৩ এবং ৬৬ সংখ্যা। অর্থাৎ, এই সাতটি সংখ্যার মধ্যে যে কোন একটিই আমাদের সপ্তকের শ্রুতিসংখ্যা হিসাবে গ্রহণযোগ্য হতে পারে। দেখা যাচ্ছে, এই সংখ্যাগুলির মধ্যে ২২ সংখ্যাটিও রয়েছে। অপর-পক্ষে, আমাদের শাস্ত্রকারগণ সকলেই ২২ শ্রুতির কথা বলে গেছেন।

কিন্তু, বাকি ছয়টি সংখ্যাকে পরিত্যাগ ক'রে, বিশেষভাবে ২২ সংখ্যাটিকে গ্রহণ করবার তাৎপর্য কী? বস্তুতঃ, আমাদের সাতটি স্বরের মধ্যে ১২, ২১, ২৮, ৩৩ ও ৬৬ সংখ্যাকে যত চমৎকারভাবে খাপ খাইয়ে নেওয়া যায়, ২২-কে তা ঠিক অত সহজে প্রযুক্ত করা যায় না। রহস্যটা কী! রহস্য নিহিত আছে মা ও পা স্বর দু'টির মধ্যে। অহোবল বলেছেন, মা ও পা স্বর দু'টি হচ্ছে ব্রাহ্মণ (৮৬ সূত্র দ্রষ্টব্য) অর্থাৎ, মা ও পা স্বব দু'টির কোন পবিবর্ত্তন হয় না, এবা স্বয়ম্ভূ। সুতরাং, সপ্তকের স্বর-অন্তর সাতটির মুল্যমান যদি মা-পা স্বরের হিসাব অনুযায়ী কবা হয়, তাহলে দেখা যাবে ৫×৯/৮+২×২৫৬/২৪৩ হচ্ছে। অর্থাৎ, মা-পা-র ৯/৮ দিয়ে সা-মা-র ৪/৩ কে ভাগাভাগি করলে ফল হবে ৪/৩×৮/৯=৩২/২৭ এবং আবার ভাগ করলে দাঁড়াবে ৩২/২৭×৮/৯=২৫৬/২৪৩ অর্থাৎ, সা-মা বা ৪/৩ Ratioটির মাঝখানে দু'টি মা/পা বা ৯/৮ এবং একটি মাত্র ২৫৬/২৪৩ Ratio আছে। কিন্তু, মা/পা বা ৯/৮ হচ্ছে ২৫৬/২৪৩ সংখ্যাটিব প্রায় আড়াই গুণ। অপবপক্ষে, শ্রুতিব মধ্যে ২½-এর মতো কোন ভাঙ্গা সংখ্যাব অস্তিত্ব অবাস্তব। অর্থাৎ, শ্রুতির মধ্যে কোন ভাঙ্গা সংখ্যার অস্তিত্ব প্রকট হয়ে উঠলে, সংখ্যাটাকে, অবস্থা অনুযায়ী, দ্বিগুণ, ত্রিগুণ, এমন কি চারগুণ করেও ধরে নেওয়া যেতে পারে। কিংবা, একটিকে ২ ধরে অপবটিকে ৫, অথবা, একটিকে ৪ ধরে অপরটিকে ৯ ধরাও চলে। এক্ষেত্রে, ২/১ ধরলে, সপ্তকের স্বর-অন্তরের মূল্যমান হয়ে যায় ১২। কিন্তু ১২-তে অন্তরগুলি খুব বড হয়ে যায়। সুতরাং ২/১ গ্রহণযোগ্য নয়। ৫/২ ধবলে হয়ে যায় ২৯; ৪/২ ধরলে হয়ে যায় ২৪, ৩/১ ধরলে হয়ে যায় ১৭, এমন কি ৯/৪ ধরলেও হয়ে যায় ৫৩। কিন্তু, ২৯ ২৪, ১৭ ও ৫৩ সংখ্যা চারটি আলোচ্য (২৭৭২) লসাগুর গুণনীয়ক নয়। অগত্যা ৪/১ সংখ্যাটিকে গ্রহণযোগ্য ক'রে নিতে আমরা বাধ্য, যেহেতু এর মাধ্যমে (৪×৫+২×১ −) ২২ শ্রুতিকে পাওয়া যায় এবং ২২ হচ্ছে আলোচ্য লসাগুর গুণনীয়ক।

এখানে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য এই যে, এই অঙ্কশাস্ত্রের মাধ্যমেই আমরা পৃথিবীর বিভিন্ন দেশে প্রচলিত ভিন্ন ভিন্ন সপ্তকের শ্রুতি সংখ্যা নির্দ্ধারণ করতে সক্ষম হই। যেমন, ১২ হচ্ছে সাধারণ সকল সপ্তকেরই শ্রুতি, ১৭ হচ্ছে আরবের, ২৪ হচ্ছে গ্রীসের, ৫৩ হচ্ছে আধুনিক ইউরোপের।—৩২৬

প্রবর্ত্তন্তে স্বরাঃ সর্ব্বে সদা সম্বাদিরূপিণঃ।
ষড়্জ-পঞ্চম-ভাবেন ষড়্জে জ্ঞেয়াঃ স্বরাবুধৈঃ।
গ-নি-ভাবেন গান্ধারে ম স-ভাবেন মধ্যমে ॥ ৩২৭

সব স্বরই, সর্ব্বদা তাদের সমবাদী স্বরের সঙ্গে সামঞ্জস্য রক্ষা ক'রে ব্যবহৃত হয়ে থাকে। ষড়্জের ক্ষেত্রে সা পা-য়ের সঙ্গে মিলিত হয়, গান্ধারের ক্ষেত্রে গা নি-য়ের সঙ্গে সঙ্গতি রক্ষা করে, এবং মধ্যমের ক্ষেত্রে মা র্সা-য়ের সঙ্গে সমবাদিত্ব করে। ৩২৭

ইতি স্বরস্থানলক্ষণম্।

অথ শুদ্ধৈঃ স্বরৈর্ম্মেলাঃ কথ্যন্তে বিকৃতৈরপি।
তেষাং মিতিঃ খ-বেদৌ চ বহ্নিশ্চন্দ্রদ্বয়ং তথা ॥ ৩২৮

অতঃপর শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরের মেল সম্বন্ধে আলোচনা করা যাচ্ছে। শুদ্ধ ও বিকৃত ভেদে মেল-এর সমষ্টি সংখ্যা হচ্ছে ১১,৩৪০।—৩২৮

মেলঃ স্বরসমূহঃ স্যাদ্রাগব্যঞ্জনশক্তিমান।
শ্লিষ্টোচ্চারণমেবাস্য স তূদারঃ প্রকীর্ত্তিতঃ ॥ ৩২৯

রাগ প্রকাশ করবার মতো শক্তি সম্পন্ন স্বরসমূহকে মেল্ বলে। এই স্বরসমূহের উচ্চারণ বা প্রয়োগ যদি সামঞ্জস্যপূর্ণ ও লোকরঞ্জক হয় তাহলে সেই মেল্-এর স্বরূপটিকে উদার বলা হয়। ৩২৯

আদ্যাদ্যমূর্চ্ছনাভিশ্চ মেলা জ্ঞেয়া বিচক্ষণৈঃ। ৩৩০

বিচক্ষণ সঙ্গীতবিদ্দের মতানুসারে প্রত্যেক গ্রামের প্রথম মূর্চ্ছনার দ্বারাই এক একটি মেল্ রচিত হয়। ৩৩০

টিপ্পনীঃ প্রথম বা আদি মূর্চ্ছনা অর্থে পারিজাতকার এখানে ষড়্জ গ্রামের উত্তরমন্দ্রা, মধ্যম গ্রামের সৌবীরী ও গান্ধার গ্রামের নন্দা মূর্চ্ছনার কথা বলছেন। অবশ্য, আরও ছয়টি ক'রে মূর্চ্ছনা হয় তিনটি গ্রামেরই ;

কিন্তু আদি মূর্চ্ছনা ব্যতীত অন্য কোন মূর্চ্ছনাকে মেল্‌রূপে গণ্য করা হয় না। এ সম্বন্ধে ১০৩-১০৭ সূত্রের ব্যাখ্যা দ্রষ্টব্য। ৩৩০

সপ্তভিশ্চ স্বরৈঃ পূর্ণঃ ষড়্‌ভিস্তৈঃ ষাড়বো মতঃ।
ঔড়ুবঃ পঞ্চভিঃ প্রোক্ত এবং মেলস্ত্রিধাঃ মতাঃ॥ ৩৩১
ষাড়বা ঔড়ুবাঃ ষড়্‌জং বিনা মেলা ন তে মতাঃ। ৩৩২।১

যে মেল সাতটি স্বরের দ্বারা রচিত হয়, তাকে "পূর্ণ" বা সম্পূর্ণ মেল্‌ বলে। অনুরূপ, যে সব মেল্‌-এ স্বরের সংখ্যা ছয়টি থাকে তাকে বলে ষাডব বা খাডব মেল্‌ এবং যে সব মেল্‌-এ স্বরের সংখ্যা থাকে পাঁচটি, তাকে বলে ঔড়ুব মেল্‌। সুতরাং দেখা যাচ্ছে, মেল্‌-এর সংখ্যা সাকুল্যে তিন প্রকার। কিন্তু, এখানে একথাও স্মরণ রাখা প্রয়োজন যে, ষাডব ও ঔডুব মেল্‌গুলিতে ষড়্‌জ স্বরটিকে কোন অজুহাতেই বর্জ্জন করা চল্‌বে না। ৩৩১-৩৩২।১

টিপ্পনী ঃ অহোবলের মতানুযায়ী সা অবিলোপী স্বর। সুতরাং যদি কোথাও দেখা যায়, কোন মেল্‌-এর স্বর পরিচয় দেওয়া হয়েছে রে গা মা পা ধা, তাহলে বুঝতে হবে মেল্‌টি হচ্ছে ষাডব-জাতীয়,—ঔডব জাতীয় নয়, যেহেতু, উক্ত পাঁচটি স্বরের সঙ্গে অবিলোপী সা স্বরটি যুক্ত হয়ে স্বরের সংখ্যাটাকে পাঁচের পরিবর্ত্তে ছ'যে পরিণত করবে। অধিকন্তু এখানে একথাও স্মরণ রাখা দরকার যে, চল্‌তি কথায় মেল্‌ বল্‌তে যা বোঝায়, এ মেল্‌ সে মেল্‌ নয়। চল্‌তি কথায় মেল্‌ বল্‌তে ঠাট্‌ বোঝায়। অর্থাৎ রাগের স্বর-পরিচিতি বোঝায়। যেমন, কোমল রে গা ধা নি= ভৈরবী ঠাট্‌ বা মেল্‌। কিন্তু এখানে মেল্‌ বলতে বোঝাচ্ছে, ঔড়ুব, ষাডব এবং সম্পূর্ণ জাতির মেল্‌—রাগ বিশেষের ঠাট্‌ নির্দ্দেশক শুদ্ধ কোমলাদি স্বরের পরিচয় নির্দ্দেশ করেছে না এ মেল্‌।—৩৩২।১

শুদ্ধত্ববিকৃতত্বাভ্যামিতি মেলা ময়োদিতাঃ। ৩৩২।২
তত্র যে চ প্রসিদ্ধাঃ স্যুরঞ্জকা যে বিশেষতঃ।
লক্ষণানি ব্রুবে তেষাং সম্মত্যা চ হনূমতঃ॥ ৩৩৩

উপরোক্ত শুদ্ধ ও বিকৃত মেলগুলির মধ্যে যেগুলি প্রসিদ্ধ (ও প্রচলিত)

এবং বিশেষ ভাবেই লোক-রঞ্জক, এইবার তাদের লক্ষণাদি বলা যাচ্ছে। লক্ষণগুলিকে হনুমানের মতানুসারে বিবৃত করা যাচ্ছে।—৩:২/২—৩৩৩

টিপ্পনী : প্রাচীনকালে অনেক রকমের "মত" প্রচলিত ছিল। যেমন, হনুমান-মত, ভরত-মত, নারদ-মত, রত্নাকরের টিকাকার কল্লিনাথ-মত, গণেশ-মত, শিব-মত, ইন্দ্রপ্রস্থ-মত, সোমেশ্বর-মত, (রাগ-বিবোধ রচয়িতা পণ্ডিত সোমনাথকেই সোমেশ্বর নামে উল্লেখ করা হয়ে থাকে—যদিও আরও প্রাচীন-কালে, সত্যই একজন সোমেশ্বর নামধারী সঙ্গীতজ্ঞ বর্ত্তমান ছিলেন।) ইত্যাদি। বস্তুতঃ, এঁদের মধ্যে মতভেদ ছিল বলেই এতগুলি মত-এর সৃষ্টি ও প্রচলন হয়েছিল। পারিজাতকার এখানে হনুমানেব মতানুসারে প্রচলিত লক্ষণগুলির কথাই বলছেন। বলাবাহুল্য, বর্ত্তমানে এই সব "মত"-এর কোনই মূল্য নেই, যদিও, অনেক উস্তাদ্ ব্যক্তি আজও তাদের ঘরোয়ানার কৌলীন্য রক্ষার্থে এই সব "মত"-এর দোহাই পেড়ে থাকেন।—৩৩২/২=৩৩৩

গীতিযুক্তাশ্চ যে রাগাঃ শুদ্ধাস্তে শাস্ত্রসম্মতাঃ।
শুদ্ধা ভিন্না ততো গৌড়ী বেসরা চ ততঃপরম্॥
সাধারণীতি পঞ্চৈতাস্তাসাং লক্ষণমুচ্যতে॥ ৩৩৪

যে রাগগুলি গীতিযুক্ত, তাকেই শাস্ত্র-সম্মত শুদ্ধ রাগ বলে। এই গীতি পাঁচ রকমের হয়। যথা, ১। শুদ্ধা, ২। ভিন্না, ৩। গৌড়ী, ৪। বেসরা ও ৫। সাধারণী। এদের লক্ষণাদি বলা যাচ্ছে।—৩৩৪

টিপ্পনী : উপরোক্ত সূত্রের ব্যাখ্যায় আমরা জানতে পারছি, শুদ্ধা, ভিন্না প্রভৃতি পাঁচ প্রকার গীতি-পদ্ধতির মধ্যে যে কোন একটি গীতি-পদ্ধতির আশ্রিত রাগকেই শাস্ত্র-সম্মত শুদ্ধ রাগ বলে। কিন্তু, পারিজাতের পূর্ব্ববর্ত্তী সঙ্গীত রত্নাকরে দেখা যায় "পঞ্চধা গ্রামরাগাঃ স্যুঃ পঞ্চগীতি সমাশ্রয়াৎ। গীতয়ঃ পঞ্চ শুদ্ধাদ্যাঃ......"অর্থাৎ, শুদ্ধা, ভিন্না প্রভৃতি পাঁচ প্রকার গীতি-পদ্ধতির আশ্রিত হয়ে যে গ্রাম-রাগগুলি নিষ্পন্ন হতো সেগুলি উক্ত গীতি-পদ্ধতির নামানুসারে নামাঙ্কিত হয়েই পাঁচ রকমের হতো। যেমন, যে গ্রাম-রাগ শুদ্ধা গীতি-পদ্ধতির আশ্রিত, তাকে শুদ্ধ-গ্রাম-রাগ বলা হতো। যে গ্রাম-রাগ গৌড়ী গীতি-পদ্ধতির আশ্রিত, তার নাম হতো গৌড়ী-গ্রাম-রাগ। অধিকন্তু,

মাগধী, অর্দ্ধ-মাগধী, সম্ভাবিতা ও পৃথুলা নামক আরও চার রকম গীতি-পদ্ধতিরও উল্লেখ আছে রত্নাকরে এবং এই চার রকম গীতি-পদ্ধতির সংজ্ঞা পার্থক্য নির্ণীত হতো গানের পদ ও তালের বৈচিত্র্য এবং বৈশিষ্ট্যের প্রতি লক্ষ্য রেখেই। অর্থাৎ, শুদ্ধা, ভিন্না প্রভৃতি গীতি-পদ্ধতির আশ্রিত যাবতীয় গানকে আবার আরও দু'টি উপভাগে বিভক্ত করা হতো—স্বরাশ্রিত ও তানাশ্রিত গান-ভেদে। যে সব গান কেবলমাত্র স্বরাশ্রিত (অনিবদ্ধ) হতো, অর্থাৎ যে গানগুলি, কতকটা ইদানিংকালের আলাপ বিস্তারের মতো ছাড়া লয়-এ গীত হতো, তাদের সঙ্গে, ছন্দ-বৈশিষ্ট্যে মনোমুগ্ধকর তালবদ্ধ (নিবদ্ধ) গানগুলির পার্থক্য ছিল এবং এই সংজ্ঞা-পার্থক্যই নির্ণয় করে গিয়েছেন শার্ঙ্গদেব তাঁর রত্নাকর গ্রন্থে। সুতরাং এদিক দিয়ে বিচার করে দেখলে, পারিজাতকারের "শুদ্ধ রাগের" পরিচিতিটা কথঞ্চিৎ পরিমাণে বৈষম্যমূলক বলেই মনে হবে। তবে, যদি অনুমান করে নেওয়া যায় যে, রত্নাকরের "গ্রাম-রাগ ও পারিজাতের "রাগ" অভিন্ন সংজ্ঞার বিষয়বস্তু নয়; কিংবা পারিজাতের "শুদ্ধাস্তে" কথাটিকে যদি "শাস্ত্র-সম্মতা"-র স্বাভাবিক অনুপ্রাস হিসাবে মনে ক'রে নেওয়া যায়, তাহলে সবকিছু বিতর্কেরই নিরসন হতে পারে। অর্থাৎ, শুদ্ধা, ভিন্না প্রভৃতি গীতি-পদ্ধতির আশ্রিত রাগগুলি যেহেতু শাস্ত্রসম্মত অতএব বিশুদ্ধ।

এ ছাড়াও এখানে আর একটি সমস্যার কথা উঠতে পারে। পারিজাতকার বলেছেন "গীতি যুক্তাশ্চ যে রাগাঃ শুদ্ধ ··" অর্থাৎ যে রাগগুলি গীতিযুক্ত তা-ই শাস্ত্রসম্মত শুদ্ধ রাগ। সুতরাং প্রশ্ন উঠতে পারে, সেকালে শুদ্ধ রাগের প্রচার পরিবেশনার ক্ষেত্রে কি কেবলমাত্র কণ্ঠ সঙ্গীতেরই একাধিপত্য ছিল? বেণু, বীণা প্রভৃতি সঙ্গীত যন্ত্রের মাধ্যমে যা পরিবেশিত হতো, তার সব কিছুই কি ছিল অশাস্ত্রীয় এবং অশুদ্ধ? বলাবাহুল্য, আলোচ্য ক্ষেত্রে পারিজাতকার আদৌ কণ্ঠ সঙ্গীতের কথা বলছেন না। এখানে গীতি কথাটাকে তিনি সঙ্গীত অর্থেই প্রয়োগ করছেন। অর্থাৎ, গীতি অর্থে এখানে পদ্ধতি বা ঢং বোঝাচ্ছে। যেমন ইদানীংকালের হিন্দুস্থানী গীতি-পদ্ধতি বলতে বিশেষভাবে কণ্ঠ সঙ্গীতকেই বোঝায় না—কণ্ঠ ও যন্ত্র এই দ্বিবিধ কলাবিদ্যা সম্পর্কেই কথাটা ব্যাপকভাবে ব্যবহৃত হয়ে থাকে। সকলেই জানেন, গীত কথাটার উৎপত্তি হয়েছে গতি থেকে। কণ্ঠ সঙ্গীতের গতি যেমন গীতি, তেমনি যন্ত্র সঙ্গীতের গৎ। অর্থাৎ, কণ্ঠ সঙ্গীতের গীত বলতে যেমন অর্থযুক্ত ভাষার

লালিত্য বোঝায়, তেমনি যন্ত্র সঙ্গীতের গীতি বা গৎ অর্থে যেনে নেনে বা ডারা ডিরি প্রভৃতির মতো অর্থহীন অথচ অতীব শ্রুতিসুখকর বাণীর শোভন সমাবেশ বোঝায়। এবং, বলাই বাহুল্য, পারিজাতকার এখানে এই অতি সাধারণ তথ্যটিকে পৃথকভাবে বিবৃত করবার প্রয়োজন বোধ করেন নি। বস্তুতঃ রাগ কথাটি হচ্ছে পরবর্ত্তীকালের—পূর্ব্ববর্ত্তীকালে এর নাম ছিল জাতি-রাগ এবং শাস্ত্রসম্মত জাতি-রাগ সৃষ্টির প্রথম দিন থেকেই, কণ্ঠ সঙ্গীতের মতো যন্ত্র সঙ্গীতের মাধ্যমেও যে বিশুদ্ধ বস্তুই পরিবেশিত হয়ে আসছে সে সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ মাত্রও নেই। তবে সর্ব্বকালেই দেখা গিয়েছে, জনসাধারণ যন্ত্র সঙ্গীতের তুলনায় কণ্ঠ-সঙ্গীতেরই বেশী অনুরাগী, যেহেতু, গানের মধ্যে তাঁরা শ্রুতিসুখকর রাগ ছাড়াও অধিকন্তু হিসাবে অর্থপূর্ণ কাব্যরসেরও আস্বাদ পেয়ে থাকেন। কিন্তু, এবম্বিধ রসাস্বাদনের ব্যাপারটা অব্যাহত থাকতে পাবে কেবলমাত্র সম-ভাষাভাষী সম-প্রদেশবাসীর মধ্যেই, নচেৎ ভিন্ন ভাষাভাষী বিভিন্ন প্রদেশবাসীর নিকট কাব্যরসের মাধুর্য্য গৌণ হয়ে গিয়ে মুখ্য হয়ে ওঠে—ভারতীয় সঙ্গীতের সর্ব্বপ্রধান বৈশিষ্ট্য, রাগ। সুতরাং, ভারতীয় সঙ্গীতের প্রতিপাদ্য বিষয় বিবৃত করবার অবকাশে অহোবল যে ব্যাপক অর্থেই "গীতি" কথাটি ব্যবহার করেছেন সে কথা বলাই বাহুল্য।—৩৩৪

শুদ্ধা বক্রস্বরা জ্ঞেয়া ললিতস্বর সংযুতা।
ভিন্না সূক্ষ্মস্বরৈর্যুক্তৈর্মধুরৈর্গমকৈর্যুতা॥ ৩৩৫

যে গীতিগুলির স্বর সহজ সরল ও শুনতে মিষ্টি, তাকে শুদ্ধাগীতি বলে। আর, যে সব গীতের স্বরগুলি সূক্ষ্ম অলঙ্কারযুক্ত, খুব দ্রুত উচ্চারিত হয় এবং স্ফুরিত গমকের মতো সুমধুর গমকযুক্ত, তাকে বলে ভিন্নাগীতি।—৩৩৫

আরোহণাবরোহাভ্যাং স্থানত্রয় সুশোভিতা।
অখণ্ডিতস্থিতিঃ স্থানত্রয়ে গৌড়ী মতা সতাম্॥ ৩৩৬

যে গীতির স্বরগুলি আরোহণ অবরোহণক্রমে মন্দ্র, মধ্য ও তার অর্থাৎ উদারা, মুদারা ও তারা, এই তিনটি সপ্তকের মধ্যেই বেশ লাগসৈ-ভাবে বিরাজ করে এবং বেশ অবিচ্ছিন্ন ভাবেই অবস্থান করে, তাকেই বলে গৌড়ীগীতি। ৩৩৬

হুম্ফিত কম্পিতাভ্যাঞ্চাহন্যু দ্রুত সরলৈঃ স্বরৈঃ।
বেগস্বরৈশ্চতুর্ভিশ্চ বর্ণৈঃ সা বেসরা মতা ॥ ৩৩৭

যে সব গীতির স্বরসমূহ হুম্ফিত ও কম্পিত গমকযুক্ত, সরল, বেগবান ও দ্রুতগতিতে নিষ্পন্ন হয় এবং যার গতিবিধি (স্থায়ী, আরোহী, অবরোহী, ও সঞ্চারী নামক) চারটি বর্ণের মধ্যেই পরিলক্ষিত হয়, তাকে বলে বেসরা-গীতি।

চতুর্গীতিগতং লক্ষ্ম শ্রিতা সাধারণী মতা ॥ ৩৩৮

যে সব গীতির মধ্যে উপরোক্ত চার রকম গীতি-পদ্ধতিরই লক্ষণসমূহ বর্ত্তমান থাকে, তাকে বলে সাধারণী-গীতি। ৩৩৮

টিপ্পনী : এই গীতি-পদ্ধতিগুলি যে অহোবলের আমলে প্রচলিত ছিলই—এমন অনুমানের স্বপক্ষে ও বিপক্ষে অনেক রকমের যুক্তি দেখানো যেতে পারে। অনুরূপ যুক্তি সঙ্গীত-রত্নাকর সম্বন্ধেও প্রযোজ্য। বস্তুতঃ, এই গ্রন্থগুলি হচ্ছে সঙ্কলন গ্রন্থ। এই সব গ্রন্থাদিতে উল্লিখিত শুদ্ধা, ভিন্না, মাগধী, অর্দ্ধ-মাগধী প্রভৃতি গীতিপদ্ধতিগুলি, কে কবে আবিষ্কার করেছিলেন বা কোনগুলি কার আমলে প্রচলিত ছিল বা লুপ্ত হয়ে গিয়েছিল, সে সম্বন্ধে বিশদ আলোচনার অবকাশ আছে। কিন্তু, আপাততঃ গ্রন্থের কলেবর বৃদ্ধির আশঙ্কায় সে সুযোগ গ্রহণ করা আমাদের পক্ষে সম্ভবপর হচ্ছে না। সুতরাং, অতি সংক্ষেপেই এ সম্পর্কে আলোচনা করা যাচ্ছে।

সঙ্গীত-রত্নাকরের পূর্ব্ববর্ত্তীকালে আমাদের দেশে দুর্গাশক্তি নামক একজন সঙ্গীত-শাস্ত্রকার ছিলেন। ইনি বলে গেছেন, গান্ধর্ব্ব (মার্গ) গীতি-পদ্ধতির মধ্যে, যে গীতিগুলি প্রধানতঃ অনিবদ্ধ রীতির আশ্রিত, অর্থাৎ যে গান বা গৎ-গুলির মধ্যে তাল-এর চাইতে স্বর-বৈচিত্র্যের প্রয়োগ হয় বেশী ক'রে, সেগুলি তাদের পৃথক পৃথক বৈশিষ্ট্য অনুযায়ী শুদ্ধা, ভিন্না, গৌড়ী, বেসরা ও সাধারণী নামক পাঁচ রকম গীতি-পদ্ধতির মধ্যে বিভক্তিকৃত হয়ে তাদের সংজ্ঞা-পার্থক্য রক্ষা করে। এর দ্বারা স্পষ্ট বোঝা যায়, শুদ্ধা, ভিন্না প্রভৃতি পাঁচ রকমের গীতি-পদ্ধতি একদা নিরঙ্কুশ মার্গ সঙ্গীতের অন্তর্গত অনিবদ্ধ গীতি-পদ্ধতির বিষয়বস্তু ছিল।

অতঃপর দেখা যায়, নাট্যশাস্ত্রকার ভরত, নিবদ্ধ অর্থাৎ তালযুক্ত ছন্দবদ্ধ

সঙ্গীতের বিভক্তিকরণ প্রসঙ্গে মাগধী, অর্দ্ধ-মাগধী, সম্ভাবিতা ও পৃথুলা নামক চারটি গীতি-পদ্ধতির উল্লেখ করেছেন এবং, এই পদ্ধতি চারটিও দুর্গাশক্তি বর্ণিত গীতি-পদ্ধতির মতো মার্গ সঙ্গীতেরই বিষয়বস্তু ছিল।

এর পর উল্লেখযোগ্য, সঙ্গীত-শাস্ত্রকার যাষ্টিক ও শার্দ্দূলের অভিমত। এঁরা, অধিকন্তু হিসাবে, ভাষা, বিভাষা ও অন্তরভাষা নামক আরও তিন রকমের গীতি-পদ্ধতির উল্লেখ করেছেন—দেশী সঙ্গীত প্রসঙ্গেই।

তারপরে দেখা যায়, বৃহদ্দেশী-প্রণেতা মহামুনি মতঙ্গ, উপরোক্ত গীতি-পদ্ধতিগুলিকে সুসংস্কৃত ক'রে, নবরূপে পরিবেশন করেছেন। যথা, শুদ্ধা, ভিন্না গৌড়ী, রাগ, সাধারণী, ভাষা ও বিভাষা। অর্থাৎ, পূর্ব্ববর্ত্তী আমলের বেসরা ও অন্তরভাষা নামক গীতি-পদ্ধতিদুটি প্রচ্ছন্ন হয়ে গিয়ে নবরূপে আত্মপ্রকাশ করছে "রাগ" নামক পদ্ধতিটি। বলাবাহুল্য, এগুলিও দেশী সঙ্গীতেরই বিষয়-বস্তু।

শেষে দেখা যায়, উপরোক্ত গ্রন্থকারদের বর্ণিত সব গীতি-পদ্ধতিগুলিই সঙ্গীত-রত্নাকরের পৃষ্ঠায় ব্যাপকভাবে বিশ্লেষিত হয়ে পারিজাতের আমলে আবার শুদ্ধা, ভিন্না, গৌড়ী, বেসরা ও সাধারণী নামক পাচটিমাত্র গীতি-পদ্ধতির মধ্যে সীমিত হয়েছে।

অতএব জানা যাচ্ছে, একদা যা ছিল বিলুপ্ত মার্গ সঙ্গীতের বিষয় বস্তু, পরবর্ত্তীকালে তা গৃহীত হয়েছিল দেশী সঙ্গীত-পদ্ধতির মধ্যে। কিন্তু, এই গীতি-পদ্ধতিগুলির সর্ব্ব-প্রাচীন রূপ কী ছিল সে সম্বন্ধে কিছুটা জানা গেলেও ক্রম-পরবর্ত্তী যুগে ওগুলি কত রকমভাবে সংস্কৃত হয়ে রূপান্তর গ্রহণ করেছিল, সে সম্বন্ধে কোন রকম সঠিক সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়ার অসুবিধা আছে। তবে, সাধারণভাবে বলা যায়, এই পদ্ধতিগুলি ছিল গান-বাজনার ঢং বা চাল-এর বৈচিত্র্য ; ছাড়-লয়ের মন্ত্রপাঠ বা রাগালাপের বৈশিষ্ট্য ; বাঁধা-লয়ের গান বা গৎ প্রভৃতির স্বরূপ বা সংজ্ঞা নির্দ্ধারক। যেমন—

প্রাচীন যুগে, যে গীতি-পদ্ধতির স্বরগুলি পরের পর সোজা সরলভাবে উচ্চারিত হতো এবং যার মধ্যে অলঙ্কার, মীড়, গমক, কণ্, স্প্যৎ প্রভৃতি সাঙ্গীতিক ক্রিয়ার অভাব পরিলক্ষিত হতো, তাকে বলা হতো শুদ্ধা গীতি-পদ্ধতি।

যে গীতি-পদ্ধতির মধ্যে কণ্, মীড়্, স্বর-উল্লম্ফন্, অলঙ্কার এবং সর্ব্বপ্রকার গমকের আধিক্য পরিলক্ষিত হতো, তাকে বলা হতো ভিন্না গীতি-পদ্ধতি।

যে গীতি-পদ্ধতির স্বরগুলি ঘন-সন্নিবিষ্ট হয়ে কথঞ্চিৎ দ্রুতলয়ে, সঘন গমক

সহযোগে ছন্দে ছন্দে উচ্চারিত হতো; যার বিস্তার ক্ষেত্র ছিল অবিচ্ছিন্ন-ভাবে, উদারা, মুদারা ও তারার তিনটি সপ্তকের মধ্যেই এবং যার দ্রুতলয়কে দ্রুততর করবার সময়, প্রতিটি স্বরকেই দমক মেরে বা ঝোঁক দিয়ে দিয়ে উচ্চারণ করা হতো, তাকে বলা হতো গৌড়ী গীতি-পদ্ধতি।

যে গীতি-পদ্ধতির স্বরগুলি, কিছুটা বৈচিত্র্যযুক্ত হয়ে, দ্রুতলয়ে আরোহণ বা অবরোহণ করতো, তাকে বলা হতো বেসরা গীতি-পদ্ধতি।

যে গীতি-পদ্ধতির মধ্যে, উপরোক্ত চার রকম পদ্ধতিরই সংমিশ্রণ পরিলক্ষিত হতো, তাকে বলা হতো সাধারণী গীতি-পদ্ধতি।

বস্তুতঃ, এই গীতি-পদ্ধতিগুলির প্রয়োজনীয়তা স্বীকৃত হতো এবং প্রচলন বর্ত্তমান ছিল ঠিক ততদিন পর্য্যন্তই যতদিন পর্য্যন্ত প্রাচীন প্রবন্ধ-গীতির প্রচলন অব্যাহত ছিল।

অতঃপর, প্রবন্ধ-গীতির প্রচলন লুপ্ত হয়ে যায় এবং প্রচলিত হয় গোয়ালীয়র-রাজ মান তোমর (১৪৮৬—১৫১৬ খৃঃ) প্রবর্ত্তিত ধ্রুপদ গান ও তানসেন (১৫০৬—১৫৮৫ খৃঃ) ও তস্য জামাতা মিশ্রী সিং প্রবর্ত্তিত রবাবীয়া ও বীণ্‌কারী বাজ। এই সব ধ্রুপদ গান ও বাজ-এর বৈশিষ্ট্য নির্ণয় করবার জন্যও, যথাসময় কয়েক রকমের গীতি-পদ্ধতির অস্তিত্ব স্বীকৃত হয়; তবে, সংখ্যাটা হয়ে যায়, পাঁচের পরিবর্ত্তে চার। যথা—ডাগুরবাণী, খাণ্ডারবাণী, গওরারবাণী ও নৌহারবাণী। "মাদনুল মুসিকী" নামক সঙ্গীত গ্রন্থের রচয়িতা হাকিম মহম্মদ, এই চারটি বাণীর আবিষ্কর্ত্তাদের সম্বন্ধে বলে গেছেন: ডাগুরবাণীর নামকরণ হয় ডাগুর গ্রাম নিবাসী জনৈক বৃজচন্দ নামক ব্রাহ্মণের নামানুসারে।

খাণ্ডারবাণীর নামকরণ হয় তানসেন-জামাতা মিশ্রী সিং-এর (নৌবাদ খাঁ) আদি নিবাস খাণ্ডার গ্রামের নামানুসারে।

গওরারবাণীর নামকরণ হয়, তানসেনের পূর্ব্ব-ধর্ম্মকে স্মরণ করে। অর্থাৎ ইস্‌লাম ধর্ম্ম গ্রহণ করবার পূর্ব্বে তিনি ছিলেন গৌড়ীয় ব্রাহ্মণ। অতএব গৌড—গওরার বাণীর নামকরণ হয়েছিল।

নৌহারবাণীর নামকরণ হয় নৌহার গ্রাম নিবাসী জনৈক শ্রীচন্দ নামক রাজপুতের নামানুসারে।

কিন্তু, এই বাণী চতুষ্টয় সম্বন্ধে মাদনুল মুসিকীর বক্তব্যগুলিকে অভ্রান্ত মনে করবার কারণ নেই, কারণ, এ সম্বন্ধে অনেক মতান্তর আছে। যেমন, তানসেন যদিও ব্রাহ্মণ ছিলেন; কিন্তু গৌড়ীয় ব্রাহ্মণ ছিলেন না কোন

পুরুষেই। ডাগুরবাণীর উদ্ভাবক ছিলেন প্রখ্যাত হরিদাস ডাগুর। নৌহার বাণীর উৎপত্তি হয়েছিল, সিংহের গুরু-গম্ভীর পদচারণার অনুকরণে। ইত্যাদি।

বলাবাহুল্য, এই চার রকম বাণীর অস্তিত্বও বর্ত্তমানে বিলুপ্ত। অবশ্য, প্রাচীনপন্থী ধ্রুপদীয়াদের কেউ কেউ তাঁদের ঘরোয়ানার কৌলীন্য প্রমাণ করবার অভিমান নিয়ে বলে থাকেন,—আমাদের গান অমুক বাণীর। কিন্তু বৈশিষ্ট্যের প্রশ্ন উঠলেই তাঁরা ক্রুদ্ধ হয়ে ওঠা ছাড়া আর কিছুই প্রকাশ করতে পারেন না। যাই হোক, এই বাণী চতুষ্টয়ের ক্রিয়াসিদ্ধ অংশসমূহ, বর্ত্তমানে, কারুর পক্ষে পরিবেশন ক'রে শোনানো সম্ভবপর না হলেও, এগুলি যে প্রাচীন শুদ্ধা, ভিন্না প্রভৃতি গীতি-পদ্ধতির অনুকরণেই প্রবর্ত্তিত হয়েছিল এবং উভয়ের মধ্যে সামঞ্জস্যও যে কিছু কিছু ছিল, সে সম্বন্ধে সন্দেহ নেই। যেমন—

ডাগুরবাণীর সঙ্গে শুদ্ধা গীতি-পদ্ধতির সামঞ্জস্য ছিল।

গওবার (গোযালীয়র ?) বাণীর মধ্যে অভাব ছিল শুধু স্বর-উল্লম্ফন বা বক্র প্রয়োগের, নচেৎ, এর আর সব কিছুই প্রাচীন ভিন্না গীতি-পদ্ধতির অনুরূপ ছিল।

খাণ্ডারবাণীর সঙ্গে গৌড়ী পদ্ধতির সামঞ্জস্য ছিল।

নৌহারবাণীর সঙ্গে সামঞ্জস্য ছিল বেসরা পদ্ধতির।

পাঠক লক্ষ্য করবেন, প্রাচীন গীতি-পদ্ধতি বা মধ্যযুগীয় বাণীর মূল তত্ত্বটি হচ্ছে—সব রাগকে সব পদ্ধতির সাহায্যে পরিবেশন করবার উপায় ছিল না। দরবারি তোড়ির মত গুরু গম্ভীর রাগকে নিরঙ্কুশ নৌহারবাণী বা বেসরা পদ্ধতি অথবা খাণ্ডারবাণী বা গৌড়ী পদ্ধতির সাহায্যে পরিবেশন করা অসম্ভব ছিল। অপরপক্ষে, যে রাগের বৈশিষ্ট্য নির্ভর করে বক্র-স্বর প্রয়োগের ওপর, সে সব রাগকে কিছুতেই খাণ্ডারবাণী বা শুদ্ধা পদ্ধতির সাহায্যে ফুটিয়ে তোলা সম্ভবপর ছিলনা। সুতরাং, বর্ত্তমানে যে পদ্ধতির ধ্রুপদ গান বা বীণ্‌কারী বাজ্ শুন্‌তে পাওয়া যায়, তাকে, কোনরকমে, প্রাচীন সাধারণী গীতি-পদ্ধতির মতো একটা মিশ্র পদ্ধতির অন্তর্গত বিষয়বস্তু ছাড়া আর কিছুই বলা চলে না।

পারিজাত পাঠক এখানে স্মরণ রাখবেন, আলোচ্য গীতি-পদ্ধতিগুলির সঙ্গে, এখানে, রত্নাকরের সামঞ্জস্যের কথাই বলা হলো—পারিজাতের নয়। রত্নাকরের সঙ্গে পারিজাতের গীতি-পদ্ধতিগুলির যে যৎসামান্য অসমঞ্জস্য পরিলক্ষিত হয়, সে কথাও আমরা টিপ্পনীর প্রারম্ভেই উল্লেখ করছি। ৩৩৮

রঞ্জকঃ স্বরসন্দর্ভো রাগ ইত্যভিধীয়তে।
সর্ব্বেষামপি রাগাণাং সময়োঽত্র নিরূপ্যতে ॥ ৩৩৯

যা লোক-রঞ্জক, অর্থাৎ, সাধারণ মানুষের ভাল লাগে, এমনভাবে স্বর-রচনা করাকেই রাগ বলে। এইবার, আলোচ্য গ্রন্থে আলোচিত রাগগুলি গাইবার সময় নির্দ্দেশ করা যাচ্ছে। ৩৩৯

ধনাশ্রীর্ম্মালবশ্রীশ্চ রক্তহংসো বসন্তকঃ।
দেশাখ্যো দেশকারী চ ভুপালী প্রসভস্তথা ॥ ৩৪০

মধ্যমাদিঃ কোল্লহাসো বঙ্গালী ভৈরবস্তথা।
নারায়ণী বিভাসশ্চ প্রাতর্গেয়া ইমে বুধৈঃ ॥ ৩৪১

ধনাশ্রী, মালবশ্রী, রক্তহংস বসন্ত, দেশাখ্য, দেশকারী, ভূপালী, প্রসভ, মধ্যমাদি, কোল্লহাস. বঙ্গালী, ভৈরব. নারায়ণী ও বিভাস,—এই রাগগুলিকে প্রাতঃকালে পরিবেশন করতে হয়। ৩৪০-৩৪১

গুর্জ্জরী রেবগুপ্তিশ্চ কৌমারী কজ্জলী তথা।
শঙ্করাভরণস্তোডী সোরঠি রামকৃত্তথা ॥ ৩৪২

নাদরামক্রিয়ারাগো বেলাবলী কুড়ায়িকা।
গুণকরী জয়শ্রীশ্চ তথৈব শিববল্লভা ॥ ৩৪৩

এতে রাগা প্রগীয়ন্তে প্রথম প্রহরোত্তরম্ ॥ ৩৪৪

গুর্জরী, রেবগুপ্তি, কৌমারি, কজ্জলী, শঙ্করাভরণ, তোড়ি, সোরঠী, রামক্রী, নাদরামক্রী, বেলাবলী, কুডায়িকা (কুডাই) গুণকরী, জয়শ্রী ও শিব-বল্লভা —এই রাগগুলিকে, বেলা প্রথম প্রহর উত্তীর্ণ হয়ে যাবার পর পরিবেশন করতে হয়। ৩৪২-৩৪৪

হংসাখ্যো দীপকো রাগঃ কাম্বোধী কঙ্কণস্তথা।
সারঙ্গো দেবগান্ধারো রাগো দেবগিরিঃ পরা ॥ ৩৪৫

ঐরাবতোঽর্জ্জুনো রাগো রত্নাবলী ততঃপরম্।
আসাবরী চ হিন্দোলো মনোহরস্তথৈব চ ॥ ৩৪৬

বৈজয়ন্তী তথা রাগাঃ সর্ব্বাশ্চৈব বরাটিকাঃ।
এতে রাগাঃ প্রগীয়ন্তে দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্॥ ৩৪৭

হংস, দীপক, কাম্বোধী, কঙ্কন, সারঙ্গ, দেব-গান্ধার, দেবগিরি, ঐরাবত অর্জ্জন, রত্নাবলী, আসাবরী, হিন্দোল, মনোহর, বৈজয়ন্তী ও সব রকমের বরাটী—এই রাগগুলিকে, দ্বিতীয় প্রহর উত্তীর্ণ হয়ে যাবার পর পরিবেশন করতে হয়। ৩৪৫-৩৭

ঘণ্টারাগস্তথা ঢক্কঃ[১] শ্রীরাগঃ কোকিলঃ পুনঃ।
সৌদামিনী কুরঙ্গশ্চ ত্রিবণী চ সুরালয়ঃ॥ ৩৪৮

পূর্ব্বী বিহঙ্গড়ো রাগঃ সামন্তঃ কুমুদস্তথা।
বড়হংসঃ পহাড়ী চ চক্রধারস্তথৈব চ॥ ৩৪৯

কল্যাণাখ্যবরালী চ মঞ্জুভাষা[২] ততঃপরম্।
সিংহরবস্তথা রাগস্তথৈব পঠমঞ্জরী[৩] ॥ ৩৫০

সর্ব্বে গৌলাস্তথা নাটাঃ কল্পতরুস্তথৈব চ।
এতে রাগাঃ প্রগীয়ন্তে তৃতীয় প্রহরোত্তরম্॥ ৩৫১

ঘণ্টারাগ, ঢক্ক-রাগ, শ্রীরাগ, কোকিল, সৌদামিনী, কুরঙ্গ, ত্রিবণী, সুরালয়, পূর্বী, বিহঙ্গড়, সামন্ত, কুমুদ, বড়হংস, পহাড়ী, চক্রধর, কল্যাণ-বরালী, মঞ্জুভাষা, সিংহরব, পঠমঞ্জরী এবং সব রকমের গৌল বা গৌড, নট্ ও কল্পতরু—এই রাগগুলিকে তৃতীয় প্রহর উত্তীর্ণ হয়ে যাবার পর পরিবেশন করতে হয়। ৩৪৮-৫১

১ রত্নাকর প্রভৃতি গ্রন্থে ঢক্কঃ নামক কোন রাগ পাওয়া যায় না। সর্বত্রই টক্কঃ নামক একটি রাগের উল্লেখ দেখা যায়।

২ রাগ ব্যাখায় মঞ্জুভাষাকে মঞ্জুঘোষারূপে উল্লেখ করা হয়েছে।

৩ পঠমঞ্জীকে কোথাও কোথাও পটমঞ্জরীরূপেও পাওয়া যায়।

সৈন্ধবো মেঘরাগশ্চ মল্লারী পঞ্চমস্তথা।
নীলাম্বরী মুখারা চ ভৈরবী ললিতস্তথা॥ ৩৫২

মেঘনাদস্তথা দেশী রাগো মঙ্গল-কোশকঃ।
গৌণ্ডরাগশ্চ মল্লারো রাগ আনন্দ-ভৈরবী॥ ৩৫৩

শঙ্করানন্দ মানব্যৌ রাজধানী চ শর্ব্বরী।
সাবেরীরাগ ইত্যেতাঃ সর্ব্বদা চ সুখপ্রদাঃ॥ ৩৫৪

সৈন্ধব, মেঘ, মল্লারী, পঞ্চম, নীলাম্বরী, মুখারী, ভৈরব, ললিত, মেঘনাদ, দেশী, মঙ্গলকোশ, গৌণ্ড, মল্লার, আনন্দ-ভৈরবী, শঙ্করানন্দ, মানবী, রাজধানী, শর্ব্বরী ও সারেবী—এই রাগগুলিকে দিন বা রাত্রির যে কোন সময় পরিবেশন করলেও, শুনতে মধুর লাগে। ৩৫২-৩৫৪

অসাধারণধর্ম্মা যে লক্ষণত্বেন কীর্ত্তিতাঃ।
তৈরেব রাগ ভেদাঃ স্যুস্তাংস্তু বক্ষ্যেঽত্র কালতঃ॥ ৩৫৫

অতঃপর, প্রত্যেক রাগের বিশেষ বৈশিষ্ট্যগুলির কথা (অর্থাৎ যা অপর রাগে নেই, কেবলমাত্র আলোচ্য রাগেই আছে) বলা যাচ্ছে। এই বৈশিষ্ট্য বা লক্ষণগুলির সাহায্যেই রাগগুলির বিভিন্নতা প্রতীয়মান হবে। বলাবাহুল্য, লক্ষণগুলিকে (অহোবলের) সমসাময়িক কালের বিধি-নির্দেশ অনুযায়ীই,—তাদের পরিবেশন-কালের নির্দেশ সমেৎ বর্ণনা করা যাচ্ছে। ৩৫৫

ন্যাসাংশৌ যত্র নোচ্যেতে তত্র ষড়্জং বিদুর্বুধাঃ।
আদাবুদ্‌গৃহ্যতে যেন স তানোদ্‌গ্রাহকারকঃ॥ ৩৫৬

কোন রাগের মধ্যে ন্যাস্ ও অংশস্বরের উল্লেখ না থাকলে, বুঝে নিতে হবে, ওই সব রাগের মধ্যে ষড়্জ স্বরটিই একাধারে ন্যাস্ ও অংশস্বর হিসাবে ব্যবহৃত হচ্ছে। অপরপক্ষে, কোন রাগ পরিবেশনার সময় যে স্বরটি আদিতে উচ্চারিত হবে, অর্থাৎ, সর্বপ্রথম উচ্চারিত হবে, সেই স্বরটিকেই সেই রাগের উদ্‌গ্রাহ বা গ্রহস্বর হিসাবে চিনে নিতে হবে। ৩৫৬

টিপ্পনী: ইদানীংকালের রাগ-সঙ্গীতে, গ্রহস্বরের প্রয়োজনীয়তা স্বীকৃত হয় না। বর্তমানের সঙ্গীত-শিল্পীগণ, রাগ পরিবেশন করবার সময় সাধারণতঃ

ষড়্জ স্বরটিকে ভিত্তি করেই আলাপ আরম্ভ ক'রে থাকেন এবং গুরুত্ব প্রদান ক'রে থাকেন কেবলমাত্র রাগের বাদী-সম্বাদী, পকড়্, চলন্ ও বিবাদীস্বর প্রয়োগের বৈশিষ্ট্যের ওপরই। অর্থাৎ, প্রাচীন গ্রহ, অংশ, ন্যাস স্বরগুলি বর্ত্তমানে বাদী, সম্বাদী, অনুবাদীর মধ্যে আত্মগোপন ক'রে সাঙ্গীতিক রূপান্তর গ্রহণ করেছে। কিন্তু, আগেকার দিনে এ রীতি শাস্ত্রসম্মত ছিল না। তখনকার দিনে, বিভিন্ন রাগের আলাপ আরম্ভ হতো বিভিন্ন স্বরকে গ্রহ বা গৃহ হিসাবে কেন্দ্র ক'রেই। ৩৫৬

শুদ্ধ মেলোদ্ভবঃ পূর্ণো ধৈবতাদিকমূর্চ্ছনঃ।
আরোহে গ-নি-বর্জ্জঃ স্যাদ্রাগঃ সৈন্ধবনামকঃ।
আম্রেড়িতস্বরৈর্যুক্তঃ স্ফুরিতেন চ শোভিতঃ॥ ৩৫৭

ধ সরি মম পপ ধধ | সনি ধধ পম পমা গগ গরিসা | ধ সরি মম গরি গরি পম গরি | নিনি ধম পম গরি | পপ মগ রিগ গগ রিস ॥—ইতি সৈন্ধবঃ।

সর্বকালীয়ঃ। ১।

সৈন্ধব হচ্ছে শুদ্ধ মেল থেকে উদ্ভূত একটি পরিপূর্ণ রাগ। এর মূর্চ্ছনা হচ্ছে ধৈবতাদি। আরোহণে গা ও নি বর্জিত এবং এর স্বরগুলিকে দু-তিনবার ক'রে উচ্চারণ করতে হয়। এই রাগে স্ফুরিত গমক প্রয়োগ করলে শুনতে অত্যন্ত মধুর লাগে। এটি একটি সর্বকাল-গেয় রাগ। ৩৫৭

টিপ্পনীঃ সৈন্ধব-এর বর্ণনা প্রসঙ্গে পারিজাতকার গ্রহ বা ন্যাস্ স্বরের কোন উল্লেখ করেন নি। সুতরাং, ৩৫৬ সূত্রের নির্দেশ অনুযায়ী আমাদের বুঝে নিতে হবে, এর গ্রহ ও ন্যাসস্বর ছিল ষড়্জ। অতঃপর, অহোবল বলছেন সৈন্ধবের মূর্চ্ছনা ধৈবতাদি। অর্থাৎ, যে মূর্চ্ছনার আদি স্বর হচ্ছে ধা। অতএব, আমাদের পক্ষে মনে হওয়া স্বাভাবিক যে, অহোবল এখানে উত্তরায়তা মূর্চ্ছনার কথাই বলছেন। কারণ, উত্তরায়তা মূর্চ্ছনাতে আমরা ধা স্বরটিকেই আদিতে দেখতে পাই। কিন্তু, ব্যাপারটা একেবারেই তা নয়। আলোচ্য রাগাধ্যায়ের মধ্যেই দেখা যাবে, পারিজাতকার রাগের পরিচয় প্রসঙ্গে ষড়্জাদি, ধৈবতাদি প্রভৃতি মূর্চ্ছনার কথা যেমন বলেছেন, তেমনি আবার উত্তরায়তা, অভিরুদ্গতা (যেমন, ৪০৮ সূত্রের বেলাবলী রাগটি) প্রভৃতি মূর্চ্ছনার কথাও বলেছেন। সুতরাং সন্দেহ হওয়া স্বাভাবিক যে, মূর্চ্ছনা প্রসঙ্গে স্বরের নাম উল্লেখ করতে করতে অহোবল হঠাৎ আবার মূর্চ্ছনার নাম উল্লেখ করতে আরম্ভ করলেন

কেন। তাহলে কি, ষড়্জাদি, ধৈবতাদি মূর্চ্ছনা ও উত্তরমন্দ্রা, উত্তরায়তা প্রভৃতি মূর্চ্ছনা অভিন্ন অর্থে ব্যবহৃত হচ্ছে না? বাস্তবিক ব্যাপারটা তাই। কারণ, উত্তরায়তা মূর্চ্ছনার ধা স্বরটিকে সা হিসাবে গ্রহণ ক'রে স্বরান্তর ঘটালে,—মেলটা আর পারিজাতের শুদ্ধ মেল (বর্ত্তমানের কাফি ঠাট্) থাকে না,—বর্ত্তমানের তোড়ি-ভৈরবীর মতো একটা ঠাট হয়ে যায়। অর্থাৎ, উত্তরমন্দ্রা, উত্তরায়তা প্রভৃতি মূর্চ্ছনাগুলি যে রাগ-মূর্চ্ছনা নয়—গ্রাম-মূর্চ্ছনা, এই প্রয়োজনীয় তথ্যটি পারিজাতকার বলে দেন নি। বস্তুতঃ, গ্রাম-মূর্চ্ছনাগুলির সাহায্যে রাগের কোন কোন স্বর তীব্র বা কোমল, তা বুঝতে পারা যায় (১০৩-১০৭ সূত্রের টিপ্পনী দ্রষ্টব্য)। কিন্তু, ষড়্জাদি, ঋষভাদি প্রভৃতি নামযুক্ত মূর্চ্ছনাগুলি হচ্ছে রাগ-মূর্চ্ছনা। এই সব মূর্চ্ছনার সাহায্যে বুঝতে পারা যায়, মূর্চ্ছনান্তর্গত রাগটির আরোহণ হবে কোন স্বরটিকে আদি করে। যেমন, আলোচ্য সৈন্ধব রাগটির মূর্চ্ছনা ধৈবতাদি। অতএব, বুঝে নিতে হবে, রাগটির আরোহণ-অবরোহণ ছিল—ধসমপধ, র্সণধপমগঋস। অর্থাৎ, এটি ছিল একটি ঔড়ব-সম্পূর্ণ (আধুনিক কাফি ঠাটের) রাগ, যেহেতু এর আরোহণে গা ও নি বর্জিত ছিল। বর্ত্তমানে, সৈন্ধব রাগটি অপ্রচলিত রাগের পর্যায়ভুক্ত। মেল-এর দিক দিয়ে, আমাদের কাফি ঠাটের সঙ্গে সাদৃশ্য থাকলেও কাফি রাগের সঙ্গে এর কোন সামঞ্জস্য নেই। বরং, 'প্রাচীন সৈন্ধব' এর সঙ্গে বর্ত্তমানে প্রচলিত সিন্দুরা রাগটির কিছু সামঞ্জস্য দেখা যায়, যদিও সিন্দুরাতে, অনেকে শুদ্ধ নি-ও অল্প পরিমাণে ব্যবহার করে থাকেন।

তুলনাত্মক রাগের আলোচনা প্রসঙ্গে, এখানে, আরও একটা কথা বলে রাখা প্রয়োজন মনে করি। হিন্দুস্থানী-সঙ্গীত জগতে ঘরোয়ানা ভেদের অন্ত নেই। অনেক ঘরোয়ানাদার উস্তাদ এমন অনেক রাগ পরিবেশন ক'রে থাকেন, যার সঙ্গে উক্ত নামযুক্ত প্রচলিত রাগের চেহারা মেলে না। যেমন, বর্ত্তমানে প্রচলিত বাগীশ্বরীতে পা দুর্বল। অথচ, সেনী ঘরোয়ানার কোন বিশিষ্ট উস্তাদের নিকট থেকে এমন বাগীশ্বরী পাওয়া গেছে, যার বাদীস্বর হচ্ছে পা। অনুরূপ, প্রচলিত রাগের যেমন রূপ-ভেদ আছে, তেমনি আছে অসংখ্য অপ্রচলিত রাগের উদাহরণ। বিশদ আলোচনার সুযোগ গ্রহণ করলে, হয়তো দেখা যাবে, পারিজাত-বর্ণিত রাগগুলির মধ্যে কোন কোনটি অভিন্ন নামে কিংবা ভিন্ন নামে অবিকল এই সব ঘরোয়ানা রাগ বা অপ্রচলিত রাগগুলির সঙ্গে সামঞ্জস্য রক্ষা করছে; কিন্তু তুলনাত্মক আলোচনার এ রকম সুযোগ

আমরা গ্রহণ করবো না, গ্রন্থের কলেবর বৃদ্ধির ভয়ে। রাগাধ্যায় আলোচনা প্রসঙ্গে, আপাততঃ, আমরা কেবল প্রচলিত রাগের সঙ্গেই পারিজাত-বর্ণিত রাগের তুলনা করবার চেষ্টা করবো, যেমন, সৈন্ধব বর্ত্তমানে প্রচলিত সিন্দুরাতে রূপান্তরিত হয়েছে। ৩৫৭

আরোহে রি ধ-হীনা স্যাৎ পূর্ণা শুদ্ধস্বরৈর্যুতা।
গান্ধারস্বরপূর্ব্বা স্যাৎ ধনাশ্রীর্মধ্যমান্তিকা॥ ৩৫৮

গম পনি স | রিস নিধ পম | গম পম গরিস | গম পনি পনি সরি সনি সনি ধগ পম | গম পম পমা গম গরি স | গম গম পনি পনি সগ সম | পম পম গরিস | নিধ পম | গম পম পগ রিস পনি সরি সনি সস | ইতি সম্পূর্ণ-ধনাশ্রীঃ | প্রাতঃকালীয়া | ২।

সম্পূর্ণ-ধনাশ্রী হচ্ছে একটি ঔড়ব-সম্পূর্ণ রাগ। এর আরোহণে রে ও ধা স্বর বর্জিত। এর মূর্চ্ছনা গান্ধারাদি এবং এর গ্রহ ও ন্যাসস্বর হচ্ছে, যথাক্রমে, গা ও মা। এটি একটি প্রাতঃর্গেয় রাগ। ৩৫৮

টিপ্পনীঃ বর্ত্তমানে. ধনাশ্রী রাগটি প্রচলিত না হলেও, অপরিচিত নয়। আজকের দিনেও অনেক রকম ধনাশ্রীর পরিচয় পাওয়া যায়। তার মধ্যে, একটি অবিকল পারিজাতের ধনাশ্রীর মতো কাফি ঠাটের ঔড়ব-সম্পূর্ণ রাগ। এই ধনাশ্রীটির বাদী-সমবাদী পা-সা। তবে, এ রাগটি দিবা দ্বিতীয় প্রহরে গেয় রাগ। অপরপক্ষে এও উল্লেখযোগ্য যে. পারিজাতের এই ধনাশ্রীটির সঙ্গে বর্ত্তমানে প্রচলিত ভীমপলাসী বা ভীমপলশ্রী রাগটির সম্পর্কও অতি ঘনিষ্ঠ। পারিজাতের রাগগুলির স্বর-পরিচিতিও লক্ষণীয়। পাঠক লক্ষ্য করবেন, সনি বা গম অনেক জায়গায় সানি বা গামা রূপে চিহ্নিত হয়েছে। অনুরূপ, সস-ও আছে। এই চিহ্নগুলির তাৎপর্য এই যে, সস যদি দু'মাত্রা যুক্ত হয়, তাহলে, সাসা হবে চার মাত্রা যুক্ত। গনী সম্বন্ধেও অনুরূপ ব্যাখ্যাই প্রযুক্ত। সস হচ্ছে ½÷১=১½ মাত্রা। অর্থাৎ, স্বরের সঙ্গে আকার বা ঈকার যুক্ত হলে এক মাত্রা বেশী বুঝতে হবে এবং হসন্ত ব্যবহৃত হলে অর্দ্ধমাত্রা যুক্ত বুঝতে হবে। ৩৫৮

ধনাশ্রীশ্চ ধ-হীনা সা রি-ধ-হীনাপি সম্মতা॥ ৩৫৯

উপরোক্ত সম্পূর্ণ-ধনাশ্রী রাগটির মধ্য থেকে ধা স্বরটিকে একেবারে বর্জ্জিত করলে, অর্থাৎ, আরোহণ-অবরোহণের উভয় গতির মধ্য থেকে ধা স্বরটি বর্জ্জিত করলে হয়, ষাড়ব-ধনাশ্রী এবং এইভাবেই, রে-ধা স্বরদুটিকে একেবারে বর্জ্জিত করলে হয় ঔড়ব-ধনাশ্রী। ইতি

ষাড়ব-ধনাশ্রীঃ। ৩।

ঔড়ুব-ধনাশ্রীঃ। ৪।

টিপ্পনী: এই রাগদুটি বর্ত্তমানে একেবারেই অপ্রচলিত মনে হয়। তবে, বর্ত্তমানে প্রচলিত ধানীর সঙ্গে এই দু'টি রাগের সামঞ্জস্য লক্ষ্যণীয়। ৩৫৯

ষড়্জাদিমূর্চ্ছনোপেতঃ ষড়্জত্রয় সমন্বিতঃ।
গ-নি-হীনোঽপি মল্লারো বর্ষাসু সুখদায়কঃ॥ ৩৬০
যতো বর্ষাসু গেয়োঽয়ং মেঘ ইত্যপি কীর্ত্তিতঃ।
অকালরাগগানেন জাতদোষং হরত্যয়ম্॥ ৩৬১

সসা সারি মপ ধস সধ পম রিস | সস রিম রিম পধ ধসা সাধ পধ—
রিস সাসা ধস সপ ধধ মম রিসা | সস রিম রিম পম রিস রিস—
রিস রিধ সসা॥ ইতি মেঘোমল্লারোঽপি। সর্বদা। ৫।

মল্লার রাগের মূর্চ্ছনা ষড়জাদি। এর গ্রহ, অংশ এবং ন্যাস্‌স্বর হচ্ছে ষড়্জ। গা ও নি একেবারে বর্জ্জিত। বর্ষাকালে পরিবেশন করলে রাগটি খুব সুন্দর শুনতে লাগে এবং বর্ষাকালে-গেয় রাগ বলেই, মল্লার রাগটি মেঘ নামেও অভিহিত হয়ে থাকে। এই রাগটির আরও এক বিশেষত্ব এই যে, অকালে বা অসময়ে কোন রাগ পরিবেশন করার ফলে যে অসাঙ্গীতিক অবস্থার উদ্ভব হয়,—মেঘ তথা মল্লার পরিবেশন করার ফলে তার নিরসন ঘটে। অর্থাৎ রাগটি সর্বকালীন-গেয় রাগ। ৩৬০-৬১

টিপ্পনী: মেঘ, মেঘ-মল্লার ও মল্লার নামক তিনটি রাগ বর্ত্তমানে প্রচলিত আছে। কিন্তু এদের রূপের সঙ্গে পারিজাতের মেঘ-মল্লারের সামঞ্জস্য নেই। অনেকের মতে, মেঘ ও মেঘ-মল্লার অভিন্ন রাগ। পণ্ডিত ভাতখণ্ডেও অনুরূপ অভিমত পোষণ করতেন। পারিজাতের মতানুযায়ী মেঘ বা মল্লার শুদ্ধ অর্থাৎ ইদানীংকালের কাফি ঠাটের অন্তর্গত ঔড়ুব জাতীয় রাগ। ভাতখণ্ডেজীর মতানুযায়ীও মেঘ-মল্লার কাফি ঠাটের অন্তর্গত ঔড়ুব জাতীয় রাগ। এর বাদী-সমবাদী স্বর সা ও পা। বর্জিত স্বর ধা ও গা এবং দু'টি নিষাদই ব্যবহৃত হয়ে থাকে। যথা :—স, মর, মপ, ণপ, নর্স, র্সণপ, মর, সন্‌রস। ৩৬০-৬১

প্রসঙ্গক্রমে উল্লেখযোগ্য যে, সেনী ঘরোয়ানায় শুধ্-মল্লার নামক একটি রাগ প্রচলিত আছে এবং তার সঙ্গে পারিজাতের মেঘ বা মল্লারের ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক পরিলক্ষিত হয়।

প্রচলিত দুর্গা নামক (বেলাবল ঠাটের) রাগটির সঙ্গেও পারিজাতের মেঘ বা মল্লারের কিঞ্চিৎ সামঞ্জস্য দেখা যায়। ৩৬০-৬১

নীলাম্বরী তু সম্পূর্ণা ষড়্‌জপূর্ব্বকমূর্চ্ছনা।
শুদ্ধমেলসমুদ্ভূতা বহুকম্প মনোহরা ॥ ৩৬২
অংশন্যাসৌ প-মৌ যত্র গ-রী স-নী তথৈব চ
ষড়জাৎ পঞ্চম উদ্‌গানং পঞ্চমাৎ স-স্বরে পুনঃ ॥ ৩৬৩

সরি, গম, পধ, নিসা, সনি, ধপ, মপ মাস রিগ মপ
মাগ, রিগ মপ মরি গস পপ প্‌প পস পপম প্‌প
পম | পপ্‌ পম পপ্‌প মনি ধপ মগ রিগ মপস
সরি গম সপ ধনি ধপ মগরি গম পম গরিসগা পগা
গরি গমা গা গরি সরিসা সম্ম নিসম্ম সনি ধনি
সরি সনি সসা। ইতি নীলাম্বরী। সর্ব্বদা। ৬

নীলাম্বরী হচ্ছে শুদ্ধ মেল্ থেকে উদ্ভূত একটি সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ। এর মূর্চ্ছনা বড়জাদি। বিবিধ প্রকারের কম্পন ও গমকের সাহায্যে পরিবেশন করলে রাগটি শুনতে মধুর লাগে। এর পা-গা-সা স্বর তিনটি হচ্ছে অংশস্বর এবং ন্যাসস্বর হচ্ছে, যথাক্রমে, পা-র স্থলে মা, গা-র স্থলে রে ও সা-র স্থলে নি। এই রাগটির সঙ্গতি হয় যথাক্রমে, সা-পা ও পা-সা। ৩৬২-৬৩

টিপ্পনী : পারিজাতের নীলাম্বরী শুদ্ধ মেল্-এর রাগ, অর্থাৎ বর্ত্তমানের কাফি ঠাটের রাগ। ইদানীংকালেও নীলাম্বরী নামক একটি রাগ প্রচলিত আছে। কিন্তু, ভাতখণ্ডের মতানুযায়ী সেটি একটি কাফি ঠাটের রাগ হলেও, তাতে দুই গা ও দুই নি ব্যবহৃত হয়ে থাকে। বর্ত্তমানের নীলাম্বরীর বাদী-সমবাদী স্বর হচ্ছে রে ও পা। আরোহণে গা-নি বর্জ্জিত, সুতরাং ঔড়ুব-সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ এবং রাত্রি দ্বিতীয় প্রহরে গেয়। আরোহণ-অবরোহণ হচ্ছে।—

সরমপধর্স র্সণধপমজ্ঞরস। পকড়, মগমপমজ্ঞরস, র্সনর্সরর্সণধপ। ৩৬২-৬৩

রি-হীনা মালবশ্রীঃ স্যাৎ শুদ্ধ মেল স্বরোদ্ভবা।
মধ্যমাদিস্বরোদ্‌গ্রাহা ধাংশযুক্তাস্ত্যপা স্মৃতা ॥ ৩৬৪

মপ ধনি সগ সনি সনি ধ্ধপ ধধধ পম পপ মমগ সা ধধধ প মম পাপা। নিধ নিস মম গস গস নিস নিনি ধপ ধধ পম পাপা মাগস নিধনি স স। ইতি মালব-শ্রীঃ প্রাতঃকালীয়া। ৭।

মালবশ্রী রাগটি শুদ্ধ মেল্-এর শুদ্ধ স্বরযুক্ত রাগ। এর রে স্বর বর্জিত। মা হচ্ছে এর আদি বা উদ্‌গ্রাহ স্বর ; ধা অংশস্বর এবং পা ন্যাসস্বর। ৩৬৪

টিপ্পনী: পারিজাতের মালবশ্রী ছিল শুদ্ধ মেল্-এর অর্থাৎ কাফি ঠাটের ষাড়ব-ষাড়ব জাতীয় রাগ ; কিন্তু বর্ত্তমানে মালবশ্রী নামক যে অর্দ্ধ-প্রচলিত রাগটি রয়েছে, সেটি পূর্বী ঠাটের, সায়ং-গেয়, ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ। বর্ত্তমানের মালবশ্রীকে অনেকে মালবীও বলে থাকেন। এর আরোহণ অবরোহণ হচ্ছে সঋগঋপঋদর্স র্সনদপঋপঋগঋস। মালবশ্রী প্রসঙ্গে মৎ প্রণীত 'ভারতীয় সঙ্গীত পরিচিতি' গ্রন্থে বিশদ আলোচনা করা হয়েছে। ৩৬৪

গ-হীনো রক্তহংসঃ স্যাদারোহে নি-স্বরোজ্ঝিতঃ।
অবরোহে ধ-বর্জ্জঃ স্যাৎ ষড়জপূর্ব্বক মূর্চ্ছনঃ॥ ৩৬৫

সরি মপ ধস সনি পম রিস | সারি মপধ সারি মপধ পধা পপ পমা রিম রিস ধসসা। ইতি রক্তহংসঃ। প্রাতঃকালীয়ঃ। ৮

রক্তহংস একটি গা বর্জ্জিত রাগ। কিন্তু, ষাড়ব-ষাড়ব জাতীয় রাগ নয়। এর আরোহণে নি ও অবরোহণে ধা বর্জ্জিত হয়। সুতরাং এর আসল রূপ ঔড়ুব-ঔড়ুব। এর মূর্চ্ছনা ষড়জাদি। ৩৬৫

টিপ্পনী: প্রাচীন রক্তহংস কাফি ঠাটের রাগ ছিল। কিন্তু, বর্ত্তমানে এই নামে কোন রাগ প্রচলিত নেই। ৩৬৫

রি-স্বরাদিস্বরারম্ভা রি-কোমল ধ-কোমলা।
গ-তীব্রা সা নি-তীব্রা চ গৌরীন্যংশস্বরা মতা॥
আরোহে গ-ধ-হীনা সা নি-কম্পন মনোহরা॥ ৩৬৬
আরোহে যদি গান্ধারো মধ্যমাবধি মূর্চ্ছনা॥ ৩৬৭

রিম পনী সানিধপ সগ রিগ রিসা | নিস রিমা গরি গরি সানি নিস নিস | নিধ পম পস ধপ মপ মগ রিগ রিসা নীসা নীসা | মপ ধপ মগ রিস নীসা | রিম পম গরি মগরি নীসা | রিমা গরি গরি সানী সানি ধপম গরি সনী সা | রি রিগা মগরি সাম স সমা। ইতি গৌরী। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৯।

গৌরীর মূর্চ্ছনা ঋষভাদি। ঋষভই এর গ্রহস্বর। এর ঋষভ ও ধৈবত কোমল এবং গান্ধার ও নিষাদ তীব্র। নি এর অংশস্বর। রাগটির আরোহণে গা ও ধা বর্জিত এবং নি স্বরটিকে কম্পিতভাবে প্রয়োগ করলে শুনতে মধুর

লাগে। অধিকন্তু, যদি গৌরীর আরোহণে গা স্বরটিকে প্রয়োগ করতে হয়, তাহলে, মধ্যম পর্যন্ত মূর্চ্ছনার আশ্রয় গ্রহণ করতে হবে। ৩৬৬-৩৬৭

টিপ্পনী ঃ দেখা যাচ্ছে, পারিজাতের গৌরী, বর্ত্তমানের ভৈঁরো ঠাটের অন্তর্গত ছিল, যেহেতু, রাগটির স্বর ছিল ঋ গ দ ন। ইদানীংকালেও, গৌরী খুব অপ্রচলিত নয়। তবে, দু'রকম ঠাটের গৌরী পাওয়া যায়। একটি পারিজাতের অনুরূপ ভৈরো ঠাটের ও অপরটি পূর্বী ঠাটের। পারিজাতের গৌরী ছিল আরোহণে গা-ধা বর্জিত ওড়ুব সম্পূর্ণ রাগ। একালের ভৈঁরো ঠাটের গৌরীও হচ্ছে আরোহণে গা ধা বর্জিত ঔড়ুব-সম্পূর্ণ রাগ। এর আরোহণ অবরোহণ হচ্ছে—সঋমপনর্স | র্সনদপমগঋস | বাদী-সমবাদী হচ্ছে ঋ-পা। অধিকন্তু, ভৈরো ঠাটের রাগ হলেও এ গৌরীটি সায়ংকালীন রাগ। ৩৬৬-৩৬৭

গৌরীমেলসমুদ্ভূতা মল্লারী নি স্বরোজ্ঝিতা।
আরোহণে গ-হীনা স্যাৎ ষড্জাদি স্বরসম্ভবা ॥ ৩৬৮

সরি ধপ ধসরি। সধ সপ পম পধ। গরি সরি রিম সধ সরি ধপ মগরিস রিম সধ সসধা সধা। রি পধম পধ ধমস রি রি রি রি মগ রিস ধধ সধ পম পা মগ রিরিস ধপধ সসধ। ইতি মল্লারী। সন্ধ্যা। ১০।

মল্লারী রাগটির উৎপত্তি হয়েছে গৌরী মেল থেকে। নি স্বরটি বর্জিত হওয়ার কারণে, এটি একটি ষাড়ব জাতির রাগ। অধিকন্তু, এর আরোহণেও গা বর্জিত হয়। সুতরাং এটি একটি ঔড়ব-ষাড়ব জাতীয় রাগ। এর মূর্চ্ছনা ষড়জাদি এবং এর গ্রহস্বর হচ্ছে সা। ৩৬৮

টিপ্পনী ঃ দেখা যাচ্ছে, পারিজাতে মল্লার ও মল্লারী নামক দু'টি রাগের উল্লেখ রয়েছে। মল্লারের পরিচয় মেঘ-মল্লার প্রসঙ্গে দেওয়া হয়েছে, কিন্তু সামান্য একটি দীর্ঘ ঈকার যুক্ত হওয়ার ফলে, আলোচ্য মল্লারী রাগটি সম্পূর্ণ অন্য রূপ পরিগ্রহ করেছে। মল্লার কাফি ঠাটের রাগ, কিন্তু মল্লারী হচ্ছে গৌরী মেল-এর রাগ অর্থাৎ ভৈঁরো ঠাটের রাগ। বলাবাহুল্য, বর্ত্তমানে নিরঙ্কুশ মল্লার ও মল্লারযুক্ত অনেক রকমের রাগ প্রচলিত আছে, কিন্তু, আলোচ্য মল্লারীর মতো ভৈঁরো ঠাটের অন্তর্গত কোন রকম মল্লার প্রচলিত আছে বলে আমাদের জানা নেই। ৩৬৮

পঞ্চমো রি-প-হীনঃ স্যাৎ তীব্র গঃ সাদিমঃ স্মৃতঃ।
মধ্যমন্যাসসংযুক্তো মধ্যমাংশেন শোভিতঃ ॥ ৩৬৯

সগ মধ নিস সনি ধস গম গসম গমা। ধনি সস গস গম গম সনি ধনি সনি ধনিম। সনি সনি ধম গস গম গম গস। নিধ নিস ধা মমা গস নিধ নিসা সা। ইতি পঞ্চমঃ। সর্ব্বদা। ২১

পঞ্চম রাগে রে ও পা স্বর বর্জিত। গা স্বরটি তীব্র। সা হচ্ছে এর গ্রহ-স্বর এবং মা হচ্ছে এর ন্যাস ও অংশস্বর। ৩৬৯

টিপ্পনী: পারিজাতের পঞ্চম রাগের স্বর ছিল সগমধণর্স। র্সণধমগস। বর্ত্তমানেও অনেক রকমের পঞ্চম প্রচলিত আছে। এদের মধ্যে সব চাইতে বেশী প্রচলিত যেটি, সেটি মারবা ঠাটের ষাড়ব জাতীয় রাগ। রাগটি পা বর্জিত। ব্যবহার দুই মধ্যম। বাদী-সমবাদী মা ও সা। গভীর রাত্রে গেয়। রূপ হচ্ছে, সম ঋগ ঋধনধর্স। র্সনধ ঋমগ ঋগঋস। বলাবাহুল্য, এই পঞ্চমের সঙ্গে পারিজাতের পঞ্চমের কোন সাদৃশ্য নেই। পারিজাতের পঞ্চম ছিল রে-পা বর্জিত খাম্বাজ ঠাটের রাগ। বর্ত্তমানেও, এক রকমের রে-পা বর্জিত অপ্রচলিত পঞ্চম রাগের সন্ধান পাওয়া যায়—যার নিষাদ হচ্ছে শুদ্ধ। অর্থাৎ বেলাবল ঠাটের পঞ্চম। সুতরাং, পারিজাতের পঞ্চম বর্ত্তমানে নিঃশেষে বিলুপ্ত। পঞ্চম সম্বন্ধে মৎ প্রণীত 'ভারতীয় সঙ্গীত পরিচিতি' গ্রন্থে বিশদ আলোচনা করা হয়েছে। ৩৬৯

ষড়্জাদিমূর্চ্ছনে মান্তে গ-নী তীব্রৌ বসন্তকে॥ ৩৭০

সরি গম পধ নিস সানি ধপ মপ মগমা। গম পধ নিধ ধপ মপ মমা গসা। সরি গম পধ সরি গম পম গরি সস নিধ পধ পম পম মগ মগ মপ মধ ধপ গরি সনি ধনি সসা। ইতি বসন্তঃ। প্রাতঃকালীয়। ২২।

বসন্ত রাগের মূর্চ্ছনা ষড়জাদি। এর ন্যাসস্বর মা এবং গা ও নি স্বর তীব্র। ৩৭০

টিপ্পনী: পারিজাতের বসন্ত ছিল প্রাতঃর্গেয় বেলাবল ঠাটের রাগ। এর সঙ্গে বর্তমানে প্রচলিত বসন্তর কোনই সামঞ্জস্য নেই। বর্ত্তমানে, সর্বাধিক প্রচলিত বসন্তের দু'রকম রূপ পাওয়া যায়। একটি হচ্ছে সগমগঋদনর্স। র্সনদপঋপদপঋমগঋগঋস। অর্থাৎ পূর্বী ঠাট্। অপরটি হচ্ছে পা বর্জিত মারবা ঠাটের বসন্ত। যথা:—সমগঋধনর্স। র্সনধঋধনধমগঋস। অবশ্য, বসন্ত-যুক্ত কিছু অপ্রচলিত রাগ আছে, এবং তার মধ্যে বেলাবল ঠাটেরও রাগ আছে। কিন্তু, আলোচ্য ক্ষেত্রে সেগুলির তুলনামূলক আলোচনা নিরর্থক। এ সম্বন্ধে, মৎ প্রণীত 'ভারতীয় সঙ্গীত পরিচিতি' গ্রন্থে বিশদ আলোচনা করা হয়েছে। ৩৭০

রি-তীব্রতরসংযুক্তো গ-তীব্রেণাপি সংযুতঃ।
ধ-গ-বর্জ্জোঽবরোহে স্যাদ্‌গান্ধার স্বরমূর্চ্ছনঃ।
তীব্রো যত্র নিষাদঃ স্যাদ্দেশাখ্যঃ স বিরাজতে ॥ ৩৭১

গপ ধস সসনি পম মম রিস গগ পপ্‌প গপ ধস মম পস মম রিস রিস সনি পগ পধস স্‌মা | রিনী পাম মম রিস সনি পগ পধ সসা। ইতি দেশাখ্যঃ। প্রাতঃকালীয়ঃ। ১৩

যে রাগটি দেশাখ্য নামে বিরাজিত (অহোবলের আমলে) সে রাগটির রে স্বর তীব্রতর, গা ও নি তীব্র, অবরোহণে ধা ও গা বর্জ্জিত এবং মূর্চ্ছনা গান্ধারাদি। ৩৭১

টিপ্পনী: দেশাখ্যর রে স্বরকে তীব্রতর বলা হ'য়েছে মূর্চ্ছনার কারণে। অর্থাৎ, পারিজাতের তীব্রতর রে ও শুদ্ধ গা অভিন্ন এবং পারিজাতের শুদ্ধ গা = আমাদের কোমল গা। অতএব দেশাখ্যর স্বর হচ্ছে গমপধনর্স-র্সনপমজ্ঞস। অর্থাৎ, দেশাখ্য রাগে রে বর্জ্জিত ছিল এবং দুই গা ব্যবহৃত হ'তো। বর্তমানেও দেশাখ্য রাগটি খুব অপ্রচলিত নয়, তবে, পারিজাতের সঙ্গে তার অনেক পার্থক্য। বর্তমানের দেশাখ্য কাফি ঠাটের ষাড়ব-ষাড়ব রাগ। বর্জ্জিত স্বর ধা। বাদী-সমবাদী প-সা। রূপ হ'চ্ছে গ্‌সংর পম গপ র্স। র্স গপ মপ জ্ঞম রস। বর্তমানের দেশাখ্যকে অনেকে দেওশাখ্‌ও বলে থাকেন এবং ঘরোয়ানা-ভেদে এর রূপও অনেক রকমের হয়।

এখানে আরও একটি ব্যাপার লক্ষ্য করবার আছে। পারিজাতকার দেশাখ্যের মধ্যে আরোহণে নি বর্জনের কথা বলেন নি; অথচ, তার স্বর পরিচিতির মধ্যে নি স্বরের অস্তিত্ব পরিলক্ষিত হচ্ছে না। মধ্যম সম্বন্ধেও অনুরূপ মন্তব্য প্রযোজ্য। ৩৭১

দেশকার্য্যাং গ-নী তীব্রৌ ধাংশো ধাদিকমূর্চ্ছনা ॥ ৩৭২

ধনি সরি গম পধ নিধ নীধ পম পমা গরী সনী ধধ নিস সম | গম পধনি ধধ পম পম গরী সনী ধধ নিস স্‌মা। ইতি দেশকারী। প্রাতঃকালীয়। ১৪।

দেশকারী রাগের মূর্চ্ছনা ধৈবতাদি। ধা এর অংশ স্বর এবং গা-নি তীব্র। ৩৭২

টিপ্পনী : পারিজাতের দেশকারী ছিল আধুনিক বেলাবল ঠাটের সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ। বর্তমানেও, দেশকার নামক একটি প্রচলিত রাগ আছে। এটিও দিবা দ্বিতীয় প্রহরে গেয় রাগ এবং এর ঠাটও বেলাবল। তবে, মা-নি বর্জিত ঔড়ুব-ঔড়ুব রাগ। এর বাদী-সমবাদী হচ্ছে ধা-গা এবং রূপ হচ্ছে সরগপধর্স | র্সধপগপধপগরস। এ ছাড়াও পূর্বী ঠাটের অন্তর্গত এক রকমের দেশকার আছে। কিন্তু, সে রাগটি খুব প্রচলিত নয়। ৩৭২

ঋষভঃ কোমলো যত্র গান্ধারঃ পূর্বসংজ্ঞকঃ।
মুখার্য্যাং ধৈবতোদ্গ্রাহো নি-ধৌ পুর্বাখ্য কোমলৌ।
আরোহে গ-নি হীনায়াং ন্যাসাংশৌ ষড়্জপঞ্চমৌ ॥ ৩৭৩

ধস রিম মপ নিনি ধপ মগ গগ রিস রিসস | ধস রিস মপ পধ সস রিগ গরি রিস নিধ নিনিধ পম পমা গরি সরি .সস ধসস। ইতি মুখারী। সর্বদা। ১৫ ।

মুখারী রাগে কোমল রে, পূর্ব গা, পূর্ব নি ও কোমল ধা ব্যবহৃত হয়। এর গ্রহ স্বর ধা, ন্যাস স্বর সা ও অংশ স্বর পা। রাগটির আরোহণে গা-নি বর্জিত। ৩৭৩

টিপ্পনী : পারিজাতের পূর্ব গা ও পূর্ব নি শুদ্ধ রে ও শুদ্ধ ধা-এর নামান্তর মাত্র। সুতরাং বোঝা যাচ্ছে, মুখারীর স্বর ছিল সা ঋ র ম প দ ধ স। বর্তমানে, উত্তর ভারতীয় সঙ্গীত সমাজে, মুখারী নামক কোন রাগ প্রচলিত আছে বলে আমাদের জানা নেই। মুখারী, কর্ণাটিক সঙ্গীতের একটি রাগ ও ঠাটের নাম। এই ঠাটটিকেই দক্ষিণীরা শুদ্ধ ঠাট বলেন। কিন্তু আমাদের স্বরবিজ্ঞান অনুযায়ী মুখারী ঠাটের মধ্যে সব শুদ্ধ স্বরকে পাওয়া যায় না। আমাদের সা ঋ র ম প দ ধ র্স-কেই দক্ষিণীরা যথাক্রমে, শুদ্ধ স্বর হিসাবে, সা র গ ম প ধ ন র্স বলেন। এদিক্ দিয়ে বিচার করে দেখলে, পারিজাতের মুখারী রাগটি যে কর্ণাটিক মুখারীর সঙ্গে সামঞ্জস্য রক্ষা রক্ষা করছে, সে সম্বন্ধে সন্দেহ থাকে না। ৩৭৩

স-স্বরাংশগ্রহন্যাসা ভৈরবী স্যাৎ ধ-কোমলা।
রিণা রোহে তু পন্যাসা পঞ্চ মেনোভয়োরপি।
ষড়্‌জেনাথাবরোহে তু সর্বদা সুখদায়িনী॥ ৩৭৪

সরি গম পধনি | সনি ধপ মগ রিস | সরি গমা পম গরি সম গরি গরি সনিধ নিসা | সগ মগ মগ মপ মগ রিস | ধা পম গরিস গরি নিস গগম গম পম গরিস গগম নিনি ধম গরি সস গরি সনি নিসস। ইতি ভৈরবী। সর্বদা। ১৬।

ভৈরবীর গ্রহ অংশ ন্যাস স্বব হচ্ছে সা। এর ধা স্বরটি কোমল। ভৈরবীতে, যদি সা-এর পরিবর্তে রে-কে আশ্রয় করে আরোহণ করা যায়, তাহলে ন্যাস স্বর হয়ে যাবে পা। আবার যদি পাকে আশ্রয় করে আরোহণ করা যায়, তাহলে, সা এবং পা দুটি স্বরকেই ন্যাস স্বররূপে পাওয়া যাবে। বস্তুতঃ রে-কে আশ্রয় কবে আরোহণ ও সা-কে আশ্রয় করে অবরোহণ করলে ভৈরবী অত্যন্ত শ্রুতিমধুর হয়। ৩৭৪

টিপ্পনী: পারিজাতের ভৈরবীর স্বর ছিল জ্ঞদণ। সুতবাং এর স্বরের সঙ্গে বর্তমানে প্রচলিত আসোয়ারী ঠাটের জৌনপুরী রাগটির স্বরের সামঞ্জস্য আছে বলা চলে। ৩৭৪

ম-নি-বর্জ্জা তু ভূপালী রি-ধৌ যত্র চ কোমলৌ।
গান্ধারোদ্‌গ্রাহসংযুক্তা রি-ন্যাসা গাংশশোভিতা॥ ৩৭৫

গপ ধসা রিগ রিস সা ধপ গপ গরি গরি সধসা | গপ ধস রিগ রিগ গ গরি রিরি রিরি গরি গরি সধ ধস সা। ইতি ভূপালী। প্রাতঃকালীয়া। ১৭।

ভূপালীর গ্রহ ও অংশ স্বর হচ্ছে পা। ন্যাস স্বর রে। রে ও ধা কোমল। মা ও নি স্বর বর্জিত। ৩৭৫.

টিপ্পনী: পারিজাতের ভূপালীর স্বর ছিল ঋজ্ঞদ। বর্জিত স্বর ছিল মা ও নি। সুতরাং এই স্বর বর্জনের সামঞ্জস্যটি ব্যতীত, বর্তমানের ভূপালীর সঙ্গে এর আর কোনই সম্পর্ক নেই বলা চলে। অপরপক্ষে, পারিজাতের ভূপালীর সঙ্গে একালের ভূপাল-তোড়ীর সামঞ্জস্যটাও লক্ষণীয়। ৩৭৫

ষড়্‌জাদিমূর্চ্ছনোপেতঃ প্রসভঃ পঞ্চমাংশ [illegible]

সরি গম ধনি সনি ধম গরিস | গগ রি সনি নিধ নিস নিধম গরিসা সরিগমধ নিস | মগরি সনিধ | নিস নিধ নিধম গগরিস নিস সা। ইতি প্রসভঃ। প্রাতঃকালীয়া। ১৮।

প্রসভ রাগের মূর্ছনা ষড়জাদি। এই রাগে পঞ্চম স্বরটি বর্জিত। ৩৭৬

টিপ্পনী ঃ প্রসভ ছিল কাফি ঠাটের একটি পা বর্জিত রাগ। বর্তমানে এই নামের কোন রাগ প্রচলিত নেই। কিন্তু, একালের শ্রীরঞ্জিনী নামক একটি অর্দ্ধ-প্রচলিত রাগের সঙ্গে প্রসভের সামঞ্জস্য আছে। ৩৭৬

মোক্ষ্মিতঃ কল্লহ সঃ স্যাদগান্ধারাদিকমূর্চ্ছনঃ।
অবরোহে ধ-বর্জিঃ স্যাৎ ষাড়বঃ পরিকীর্ত্তিতঃ॥ ৩৭৭

গপ ধনি সরি গর সস রিপ ১প গরিস | সরি গপ ধনি ধনি পপ গপ পপ ধনি সরি সনি সনি পগ পরিগ রিস নিসসা। ইতি কোল্লহাসঃ। প্রাতঃকালীয়া। ১৯

কোল্লহাস রাগের মূর্ছনা গান্ধারাদি। এ রাগে মধ্যম স্বরটি একেবারে বর্জিত। অধিকন্তু, অবরোহণেও ধা স্বরটি বর্জিত হয়। ৩৭৭

টিপ্পনী ঃ কোল্লহাস ছিল একটি কাফি ঠাটের ষাড়ব-ঔড়ুব রাগ। বর্তমানে রাগটি নিঃশেষে বিলুপ্ত। ৩৭৭

ভৈরবে তু রিপৌ নষ্টৌ ধাদিমে ন্যাসমধ্যমে।
তত্রোক্তৌ তু গনী তীব্রৌ কোমলো ধৈবতঃ স্মৃতঃ॥ ৩৭৮

ধনি সগম ধনি সমগ মনি ধনি সনি ধনি নিম গম | সগ মধ মগ মগ মগ সনি ধনি স ধনি নিধ নিসসা। ইতি ভৈরবঃ। প্রাতঃকালীয়া। ২০

ভৈরব রাগের গ্রহস্বর ধা, ন্যাস স্বর মা। এর গা ও নি স্বর তীব্র এবং ধা কোমল। ভৈরবের বর্জিত স্বর হচ্ছে রে ও পা। ৩৭৮

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের ভৈরব ছিল ঔড়ুব-ঔড়ুব জাতীয় ভৈঁরো ঠাটের রাগ। বর্তমানে এ রূপটি প্রচলিত নেই। ৩৭৮

কোমলাখ্যৌ রি-ধৌ তীব্রৌ গ-নী বসন্ত-ভৈরবে।
ধৈবতাংশগ্রহন্যাসো মধ্যমাংশোঽপি সম্মতঃ॥ ৩৭৯

ধনি সরি গমপা মনি রীসা নীসরি নিস নিধা | ধনিসা | মগ রিস নি

সরি নিস। নিধা ধনী সসমা। ধনি সরি গমৃমা | ধধ পমপ মগমম | সরি গম গরি সনিধনী সাসা | ইতি বসন্ত-ভৈরবঃ। প্রাতঃকালীয়া। ২১।

বসন্ত-ভৈরবের রে-ধা কোমল, গা-নি তীব্র এবং ধা হচ্ছে এর গ্রহ-অংশ-ন্যাস স্বর। মতান্তরে মা হচ্ছে এর অংশ স্বর। ৩৭৯

টিপ্পনী: পারিজাতের বসন্ত-ভৈরবের সঙ্গে বর্তমানে প্রচলিত ভৈরব রাগের সাদৃশ্য পরিলক্ষিত হয়। ৩৭৯

মধ্যমাদৌ গ-ধৌ নষ্টৌ মূর্চ্ছনা মধ্যমাদিকা।
তত্র ত্বংশস্বরাঃ প্রোক্তা রি-ম-নয়ো মুনীশ্বরৈঃ॥ ৩৮০

মপ নিস রিস রিস নিস নিপ মপ নিপ মপ মরি মরিস | নিস রিম রিস রিরি রিরি মরিস | সরি সরি নিসা | নিস নিপ মপ মরি মরি সনি সসসা | নিনী পনি সম রিস নিস সা। ইতি মধ্যমাদিঃ। প্রাতঃকালীয়ঃ। ২২

মধ্যমাদি রাগের গা ও ধা স্বর বর্জিত। এর মূর্চ্ছনা মধ্যমাদি। এর অংশ স্বর হচ্ছে রে, মা ও নি।

টিপ্পনী: পারিজাতের মধ্যমাদির সঙ্গে বর্তমানে প্রচলিত মধ্যমাদি সারং নামক রাগটির সাদৃশ্য পরিলক্ষিত হয়। এই সারংটিও ধা-গা বর্জিত ঔড়ুব-ঔড়ুব রাগ। এর বাদী-সমবাদী হচ্ছে রে ও পা। ভাতখণ্ডেজীর মতানুযায়ী এটি একটি কাফি ঠাটের রাগ। কিন্তু, গা বর্জিত রাগ হিসাবে, এটিকে একটি খাম্বাজ ঠাটের রাগও বলা যেতে পারে। কারণ, এটা পারিজাতের যুগ নয়। অর্থাৎ বর্তমানের শুদ্ধ ঠাট কাফি নয়, বেলাবল। অতএব, স্বাভাবিক ভাবেই এই রাগের মধ্যে যে গান্ধারটি বর্জিত হয়েছে, সেটা কোমল নয়, শুদ্ধ গা। এর রূপ হচ্ছে, সরমপণর্স | র্সণপমপরস | এটিও একটি দিবা দ্বিতীয় প্রহরে গেয় রাগ ৩৮০

বঙ্গালী রি-ধ-হীনা স্যাম্মতীব্রতর সংযুতা।
নি-তীব্রেণাপি সংযুক্তা স-স্বরোত্থিত মূর্চ্ছনা॥ ৩৮১

সগম পনি সস নিপ মম গস | সগম প প নিপম পম গম পম গম গস নিস নিস গস নিস নিপ মপ নি পমপম | মনিসা। ইতি বঙ্গালী। প্রাতঃকালীয়া। ২৩

বঙ্গালা রাগটি রে-ধা বর্জিত ঔড়ুব ঢ়ব রাগ এর মূর্ছনা ষড়্জাদি। এর মা তীব্রতর ও নি তীব্র। ৩৮১

টিপ্পনী ঃ দেখা যাচ্ছে পারিজাতের বঙ্গালীর রূপ ছিল সঙ্ঘপনস র্সনপঙ্ঘস। বর্তমানে বঙ্গালী রাগটি একেবারে অপ্রচলিত হয়ে গেছে, যদিও নামটি খুব পরিচিত। পরন্তু, বঙ্গাল-ভৈরব নামক একটি অর্দ্ধ-প্রচলিত রাগের সঙ্গে আজকের দিনে অনেকেই পরিচিত। কিন্তু, সেই রাগটির সঙ্গেও পারিজাতের বঙ্গালীর কোন সাদৃশ্য নেই। পারিজাতের বঙ্গালী ছিল রে-ধা বর্জিত তোড়ি ঠাটের রাগ। বঙ্গাল-ভৈরব হচ্ছে নি বর্জিত ভৈঁরো ঠাটের ষাড়ব-ষাড়ব রাগ। এর বাদী-সমবাদী হ'চ্ছে ধা-রে। এবং রূপ হ'চ্ছে সঋগমপদর্স | র্সদপমপগমঋস। বলাবাহুল্য, উভয় রাগই প্রাতঃগেয়। কিন্তু লক্ষ্য করবার বিষয় এই যে, আধুনিক কালে প্রচলিত মধুবন্তী নামক রাগের ঠাট্‌টিকে পারিজাতের আমলেও পাওয়া যাচ্ছে। ৩৮১

নারায়ণ্যো গ-নী তীব্রৌ গান্ধারাদিকমূর্চ্ছনা।
আবোহে ম-নি-বর্জ্জা স্যান্ন্যাসাংশধৈবতা স্মৃতা ॥ ৩৮২

পধস সনি ধপ মম মগ রিস | সরিগ সরিস রিসা | নিধধস সরি সরি সসরিগ সরি সরি সস নিধা সনি ধধস সরি সরি পাম গরিস রিগ সরি সসস নিধ ধস। ইতি নারায়ণী। প্রাতঃকালীয়। ২৪।

নারায়ণী রাগের মূর্ছনা গান্ধারাদি। এর গা ও নি স্বর তীব্র। আরোহণে মা-নি বর্জিত। ধা হচ্ছে এর অংশ ও ন্যাস স্বর। ৩৮২

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের নারায়ণী ছিল বেলাবল ঠাটের ঔড়ুব-সম্পূর্ণ রাগ। লক্ষণীয় এই যে, নারায়ণীর গা মূর্চ্ছনার সঙ্গে স্বর-পরিচিতির গা স্বরের ব্যবহারটি ঠিক খাপ খাচ্ছে না। অসামঞ্জস্যর কারণটা, সম্ভবতঃ প্রাচীন লিপিকারের ভ্রম-সঞ্জাত। বর্তমানেও, নারায়ণী নামে একটি অর্দ্ধ প্রচলিত রাগ আছে। কিন্তু, এটি একটি খাম্বাজ ঠাটের ঔড়ুব-ষাড়ব রাগ। এর বাদী-সমবাদী হচ্ছে রে-পা। বর্জিত স্বর আরোহণে গা-নি ও অবরোহণে নি। রূপ হ'চ্ছে, সরমপধর্স | র্সণধপমরস। এটি একটি রাত্রি দ্বিতীয় প্রহরে গেয় রাগ। এ ছাড়াও, বাঙ্গলাদেশে একটি অল্প পরিচিত নারায়ণী রাগ

আছে। এই নারায়ণীর সঙ্গে পারিজাতের নারায়ণীর রূপ হুবহু মিলে যায়। ৩৮২

মন্ত্র তীব্রতরো যস্মিন্ গ-নী তীব্রৌ রি-ধৌ মতৌ।
কোমলৌ ন্যাসধোপেতে বিভাসে গাদিমূর্চ্ছনে।
আরোহে ম-নি-বর্জ্জত্বং গ পাংশস্বরসংযুতে ॥ ৩৮৩

গ প ধ স রি গ পা ম গা রি স স নি ধ প ধ স সনি ধনি ধপ গপ মগা রিগ সরি সস সনি ধপ ধা পমা পা পা ধমা স নিধ পধা ধা প পমা গমা রিস | সরি সস নিধ পধ ধসা রিরি সা পমা গা রিসা। ইতি বিভাস। প্রাতঃকালীয়ঃ। ২৫।

বিভাসের মূর্চ্ছনা গান্ধারাদি। এর আরোহণে মা ও নি বর্জ্জিত। বিভাসের মা তীব্রতর, গা ও নি তীব্র ও রে-ধা কোমল। এর অংশ স্বর গা ও পা এবং ন্যাস স্বর ধা। ৩৮৩

টিপ্পনী: পারিজাতের বিভাসের রূপ ছিল গপধসর্ঋ | সর্নধপধগঋস। অর্থাৎ, পূর্বী ঠাটের ঔড়ুব-সম্পূর্ণ রাগ। ইদানীংকালে, প্রচলিত রাগ হিসাবে দু' রকম বিভাগের পরিচয় পাওয়া যায়। একটি হচ্ছে বেলাবল ঠাটের মা বর্জ্জিত ঔডব-ষাড়ব রাগ ও অপরটি হচ্ছে ভৈঁরো ঠাটের মা-নি বর্জ্জিত ঔড়ুব-ঔড়ুব রাগ। উভয় রাগেরই বাদী-সমবাদী হচ্ছে ধা ও গা এবং উভয়ই প্রাতঃগেয় রাগ। এ ছাড়াও পূর্বী ও মারবা ঠাটের অন্তর্গত দু' রকমের কড়ি মা যুক্ত অপ্রচলিত বিভাসেরও পরিচয় পাওয়া যায়। ৩৮৩

তীব্রগান্ধারসম্পন্না মধ্যমোদ্‌গ্রাহ-ধান্তিমা।
সাংশস্বরেণ সংযুক্তা কানড়ী সা বিরাজতে ॥ ৩৮৪

মপ ধনি সাঁরি গম গরি সনি ধনি ধনি ধপ মপ ধনি সরি সনি সা নিধা | সানি ধানি ধপ মপ ধনি সরি সনি সা মগ মপা মগ রিসা নিস নিধা মপ ধনি সসা। ইতি কানড়ী। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ২৬

কানড়ী রাগের গ্রহস্বর মা, ন্যাস স্বর ধা এবং অংশ স্বর হ'চ্ছে সা। এর গা স্বরটি তীব্র। ৩৮৪

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের কানড়ী ছিল একটি খাম্বাজ ঠাটের সম্পূর্ণ-সম্পূর্ণ রাগ। বর্তমানে এই নামের বা এই ধরণের কোন রাগ প্রচলিত নেই। ৩৮৪

রিণা যুক্তঃ কোমলেন মেঘনাদস্তু ষাড়বঃ।
স-স্বরাদিস্বরারব্ধো ম-বর্জ্জোঽপি রি গাংশকঃ ॥ ৩৮৫

সরি গ প ধ নি স স নি ধ প প গ গ গ রি স | গ গ গ গরি সনি সরি সনি সধনি সরিরি গনিস | প গ প গ রি রি গ প প গ গ গ রি সরি সনি সধনি সধনি সরিসনি সধনি নপ ধপ গ গ গ গরি রি রি রি সনি সসা। ইতি মেঘনাদঃ। প্রাতঃকালীয়ঃ। ২৭।

মেঘনাদ রাগের মূর্চ্ছনা ষড়জাদি। এর রে স্বরটি কোমল। এর গ্রহস্বর হ'চ্ছে সা এবং অংশ স্বর হচ্ছে রে ও গা। এটি একটি মা বর্জিত ষাড়ব রাগ। ৩৮৫

টিপ্পনী ঃ মেঘনাদের রূপ ছিল সঋজ্ঞপধণর্স। বর্তমানে এ রাগটি অপ্রচলিত। তবে, এর রূপটির সঙ্গে মেঘ-ররারী নামক একটি অপ্রচলিত রাগের সামঞ্জস্য পরিলক্ষিত হয়। ৩৮৫

ষড়্জ-পূর্ব্বা তু তোড়ী স্যাৎ যত্রোক্তৌ কোমলৌ রি ধৌ।
ন্যাসঃ স্যু দ্বৈবতস্তস্যাং গান্ধারাংশেন শোভিতা।
মেনারোহে তু প-ন্যাসা পঞ্চমেনোভয়োরপি ॥ ৩৮৬

স রি গ ম প ধ নি স স নি ধ প ম প ম গ গ গরিস | রিস নিস নিধ ধনি সরি গার সরি সনি সানিধ | গ গ গ ম গরি গরি সরি নিস নিধ সরি গম পধ ধপ মগ সগা রিসা নিস রিরি সনিধা ধনিস। ইতি তোড়ী। প্রথম প্রহরোত্তরম্। ২৮

তোড়ী রাগের গ্রহস্বর সা, ন্যাস স্বর ধা অংশ স্বর গা। এর রে ও ধ কোমল। মা-কে গ্রহণ করে আরোহণ করলে এর ন্যাস স্বর হবে পা এবং পা-কে ভিত্তি করে আরোহণ করলে, পা এবং ধা দুটি স্বরই এর ন্যাসস্বর হবে। ৩৮৬

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের তোড়ীর রূপ ছিল সঋজ্ঞমপদণর্স। অর্থাৎ

ভৈরবী ঠাট। বর্তমানে প্রচলিত তোড়ীর সঙ্গে এ তোড়ীর কোনই সাদৃশ্য নেই নিরঙ্কুশ অর্থে। নচেৎ, বিলাসখানি তোড়ীর সঙ্গে এর সামঞ্জস্যটা পরিলক্ষ্যণীয়। ৩৮৬

ছায়া তোড়ী তথৈব স্যান্নি পাভ্যাং রহিতা যদা ॥ ৩৮৭

ইতি ছায়াতোড়ী। প্রাতঃকালীয়া। ২৯।

উপরোক্ত তোড়ী রাগের মধ্য থেকে নি ও পা স্বর দুটি বর্জন করলেই ছায়াতোড়ীকে পাওয়া যায়। ৩৮৭

টিপ্পনীঃ বর্তমানে এ নামের কোন রাগ প্রচলিত নেই। ৩৮৭

মার্গতোড্যাং প-হীনায়াং কোমলাখ্যৌ রি-ধৌ স্মৃতৌ।

স-ন্যাসো মধ্যমাংশঃ স্যান্মূর্চ্ছনা তত্র ধাদিকা ॥ ৩৮৮

ধনি সরি গম ধনি সরি সনি সনি ধনি ধান ধম ধনি সরি সনি সনি ধনি ধম | সরি গম গরি গরি গরি স | ধনি সরি সনি সধনি সরিস নিস ধনি সরি সনি ধনি সম সরি গম গরি সরি সনি সসা। ইতি মার্গ-তোড়ী। প্রাতঃকালীয়ঃ। ৩০।

মার্গ-তোড়ী পা বর্জিত রাগ। এর মূর্চ্ছনা ধৈবতাদি। সা এর ন্যাস স্বর ও মা অংশ স্বর। এর রে ও ধা স্বর দুটি কোমল। ৩৮৮

টিপ্পনীঃ মার্গ-তোড়ীর রূপ ছিল দগমপধন্সর্স দগস। অর্থাৎ ভৈরবী ঠাট। বর্তমানে এ রাগটি অপ্রচলিত। ৩৮৮

ঘণ্টা রাগো গ-পূর্বঃ স্যান্ন্যস্তঃ কোমলধৈবতঃ ॥ ৩৮৯

গ ম প ধ নি স | রি স নি স নি ধ প ম গ ম প ধ প ম গ ম প মগ রিস সরি সসনি। গ গ গ ম প ধ প ম গ রিস সরি সনি | গ ম প ধ নি স নি ধ পম পম পম গম গরি গরি সনি | পধ নিসা রিস নিস সমা। ইতি ঘণ্টারাগঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তমম্। ৩১।

ঘণ্টা রাগের ধা কোমল এবং গ্রহ স্বর হচ্ছে গা। ৩৮৯

টিপ্পনীঃ এ রাগটিও বর্তমানে অপ্রচলিত। এর ঠাট ছিল আসোয়ারী। কিন্তু, গ-পূর্ব অর্থে এখানে রে বোঝাচ্ছে না। এখানে গ-পূর্ব অর্থে প্রারম্ভ বোঝাচ্ছে। অর্থাৎ, গা হচ্ছে গ্রহস্বর—যেমন, অন্ত বলতে এখানে ন্যাস স্বর বোঝাচ্ছে। ৩৮৯

রি-কোমলা গ-তীব্রাঢ্যা কোমলীকৃতধৈবতা।
নিনা তীব্রেণ সংযুক্তা বরাটী ধৈবতাদিকা।
ম-তীব্রতর সম্পন্নান্দোলনেন মনোহরা ॥ ৩৯০

ধা ধা নী সা রি গ মা পা ম প মা রি স | ধ ধ নী সরি গম গরি গরিস | থ নি স রিগ রিস নধ মম ধপ মগা মা পনি ম গ রি সা ধ ধা নি সা রি গম গরি সরি সরিস নিসরিস নিস নিস নিধ ধপ মপ মগরিস | ধা ধা মা সা | ইতি বরাটিকা | দ্বিতীয় প্রহরোত্তবম্। ৩২।

বরাটীর মূর্চ্ছনা ধৈবতাদি। এর বে-ধা কোমল, গা-নি তীব্র ও মা তীব্রতর। বরাটীর স্বরগুলিকে আন্দোলিত ক'রে পরিবেশন করলে শুনতে মধুর লাগে। ৩৯০

টিপ্পনী ঃ বরাটীব রূপ ছিল দনূসঋগক্ষপদনর্স। অর্থাৎ পূর্বী ঠাট। রাগটি বর্তমানে অল্প প্রচলিত। ৩৯০

অথ শুদ্ধবরাট্যাং তু বি-গৌ কোমল পূর্ব্বকৌ।
গস্তু তীব্রতরো ধঃ স্যাৎ কোমলস্তীব্রনি-স্বরঃ। ৩৯১
ধৈবতোদ্‌গ্রাহযুক্তায়াং নি মৌ ন্যাসাংশকৌ স্মৃতৌ ॥ ৩৯১

ধধনি সরি গম পম গরি সনী ধপনীসা | রিগ গরি সরি সবি গম গরি সারি সস রিস সরি সনি সরি গরি মস রিস রিস নিধ নিস ধনি সরি সনি সনি | নিধ পম ধপ মপম | গ গ গ রি স নিধ ধনি ধধনি সস | ইতি শুদ্ধ বরাটী | দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ৩৩

শুদ্ধ বরাটীর গ্রহস্বর ধা, ন্যাস্‌স্বর নি ও অংশস্বর মা। এর রে-ধা কোমল, নি তীব্র এবং পূর্ব ও তীব্রতর দু'রকমের গা ব্যবহৃত হয়। ৩৯১

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের পূর্ব গা—তীব্র রে এবং তীব্রতর গা—তীব্র গা-য়ের চাইতে একটু উঁচু গা। অর্থাৎ, আমাদের শুদ্ধ রে ও শুদ্ধ গা। অতএব শুদ্ধ বরাটীর রূপ ছিল সঋরগমপদনর্স। কিন্তু, ৮ স্বরের রাগ কী করে হ'তে পারে? পারিজাত নিজেই তো বলছেন, রাগের মধ্যে ৭ স্বরের বেশী ব্যবহার হতে পারে না। অপরপক্ষে, অন্যান্য প্রাচীন গ্রন্থেও আমরা দেখতে পাই, শুদ্ধ বরাটী—(আধুনিক স্বর হিসাবে) গা বর্জিত কড়ি মা-যুক্ত রাগ।

অর্থাৎ, গন্ত তীব্রতরোর স্থলে মস্ত তীব্রতরো হ'লেই পারিজাতের নিজের আইন বজায় থাকে। এবং তাহলেই এর রূপ হবে সঋরঙ্কপদনর্স। কিন্তু, ব্যাপারটাকে প্রক্ষিপ্ত বলারও অসুবিধা আছে, কারণ, আমাদের সংগ্রহে যে ক'টি পারিজাত রয়েছে, তার সবগুলিতেই গন্ত বর্তমান। তবে, আমাদের বিশ্বাস, লিপিকার প্রমাদ-বশতই পারিজাতের মস্ত গস্ত হয়ে গেছে। বর্তমানে শুদ্ধ বরাটী অপ্রচলিত রাগ। ৩৯১

রিধৌ চ কোমলৌ প্রোক্তো যত্র তীব্রতরশ্চ মঃ।
উদ্‌গ্রাহকৌ প-ধৌ স্যাতাং বরাটী-তোড়িকা চ সা॥ ৩৯২

ধ ধ নি স গ ম প ধ ধ প ম গ প ম প গ গ গা রিস। গম পধ ধপ গম পধ নিধ নিস রিস নিস রিধ নিধ পম গমধ পধনি ধনিসা মা গরিসরিধনিস রিম নিস নিধ পমগ মপ মগ মগ রিস নিধ নিসসা। ইতি তোড়ী-বরাটী। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ৩৪

তোড়ী-বরাটীর (বরাটী-তোড়ী) গ্রহস্বর পা ও ধা। এর রে ও ধা কোমল এবং মা তীব্রতর। ৩৯২

টিপ্পনী ঃ তোড়ী-বরাটীর রূপ ছিল সঋজ্ঞহ্মপদণর্স। অর্থাৎ, কোমল নি-যুক্ত তোড়ি-ঠাট্। এ রাগটিও বর্তমানে অপ্রচলিত। ৩৯২

অথ নাগবরাট্যাং তু মস্ত তীব্রতরো ভবেৎ।
কোমলো ধৈবতঃ প্রোক্তো গ-ধাবুদ্‌গ্রাহকৌ স্মৃতৌ॥ ৩৯৩

গমপ ধনি সরি সনি ধপ মগ মপ মগ গরিস। ধধ নিস নিসরি গরি গনি সনি ধপ মগ মপ মগ মগ মগ রিস ধনি সরিসা। ধধ নিধ নিস গরি সরি সনি ধপ মগ মগ রিস নিধনি সস্মা। ইতি নাগ-বরাটী। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ৩৫।

নাগ-বরাটীর মা তীব্রতর, ধা কোমল এবং গা ও ধা উদ্‌গ্রাহ স্বর। ৩৯৩

টিপ্পনী ঃ নাগ-বরাটীর রূপ ছিল সরজ্ঞহ্মপদণর্স। রাগটি বর্তমানে অপ্রচলিত। ৩৯৩

পুন্নাগাখ্যবরাট্যাস্তু নিষাদস্তীব্রসংজ্ঞকঃ।
মস্ত তীব্রতরঃ প্রোক্তো গ-ধাবুদ্‌গ্রাহকৌ স্মৃতৌ॥ ৩৯৪

গম পধনি ধনি সরি সনি ধপ মগ মপ গরিস | ধধনি সরিস নিধ পম গম পম পম গরিস | ধধনি সরিস গরি সরিস নিস | ধনি সনি সনি ধপ মপ পম গরিসা গম পধনি ধম গরিস | নিস গরি সনিস | ধনি সরি সনি সস্সা | ইতি পুন্নাগ বরাটী। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ৩৬।

পুন্নাগ-বরাটীর নি তীব্র ও মা তীব্রতর। এর গা ও ধা গ্রহস্বর। ৩৯৪

টিপ্পনীঃ পুন্নাগ-বরাটীর রূপ ছিল সরগমপধনর্স। রাগটি বর্তমানে অপ্রচলিত। ৩৯৪।

ম-তীব্রতরসংযুক্তা প্রতাপোপপদান্বিতা।
বরাটী চ নিনা যুক্তা তীব্রসংজ্ঞেন গাদিকা ॥ ৩৯৫

গম পধ নিস রিস নিস নিস পম পম গম পম পম্মা গরি সানি সগ রিস রিস নিস | গম পধ পম গগ রিস নিস নিস গম পধ নিস রিগ রিস নিস নিধ পম পম গগ পম পম্মা গরিস | নিস গরি সরি সনিস | গম পধ পম গগ গরিস নিস নিস গম পধ নিসরি গরি সনিস নিধ পপ ধধ পমগ মপগ মগরি সসরি গমপ পধন প্রমপ মগগ গরিস রিস নিস স্সা। ইতি প্রতাপ-বরাটী | দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্ ॥ ৩৭ |

প্রতাপ-বরাটির মা তীব্রতর, নি তীব্র ও মূর্চ্ছনা গান্ধারাদি। ৩৯৫

টিপ্পনীঃ প্রতাপ বরাটীর রূপ ছিল গমপধনর্স সর্নধপমগরস। রাগটি বর্তমানে অপ্রচলিত। লক্ষ্য করবার বিষয়, পুন্নাগ বরাটী ও প্রতাপ-বরাটীর মধ্যে পার্থক্যটা নিতান্তই নগণ্য। পুন্নাগের ধা ও প্রতাপের নি একটু বেশী প্রবল। ৩৯৫।

অথ শোকবরাট্যান্তু রি-গৌ কোমল-পূর্ব্বকৌ।
মশ্চ তীব্রতরঃ প্রোক্তঃ কোমলো ধৈবতঃ স্মৃতঃ।
ন্যাসাংশৌ চ স-নী যত্র মূর্চ্ছনা চ প-পূর্ব্বিকা ॥ ৩৯৬

পধনি সরিগ মপ ধপ মগ রিস নীসা | সরিগম পধনি সনিধ পম পপরি রিগরি সরিস নিধনি ধনিধ সরি সনি। সরি গরি স নিস নিরি গনি রিস রিরি স নিস ধনি নিস নিস গরি সরি স নিস | সরি গম পম গরি সরিস রিস নিধ ধনি স রিস নিস স্সা | ইতি শোকবরাটী। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ৩৮।

শোকবরাটীতে কোমল রে, পূর্ব গা, তীব্রতর মা ও কোমল ধা ব্যবহৃত হয়। এর ন্যাসস্বর হচ্ছে সা, অংশস্বর হচ্ছে নি এবং মূর্চ্ছনা পঞ্চমাদি। ৩৯৬

টিপ্পনী: শোকবরাটীর রূপ ছিল পদগসা। সগদপঞ্চরেষস। মূর্চ্ছনার কারণে এর গা স্বরটি বর্জিত হয়েছে। রা টি বর্তমানে অপ্রচলিত। ৩৯৬

কল্যাণোপপদা যা সা বরালীগাদিমূর্চ্ছনা।
কল্যাণমেলসম্ভূতা ম-পাংশন্যাসকা স্মৃতা ॥ ৩৯৭

গমপধনি সরিমগ রিগ রিস নিধ পনি সনীসা | নী ধা পা মা পম পপ মগ | গমপ মগ গা রি স | নিধ ধা সা | সরি গম প মধ পম মপ পমগ মগ গা রি সনী ধ ধনী স রিসনীস গরিস ধনী সধ নী সরি সনী সস্ সা। ইতি কল্যাণবরালী। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৩৯

কল্যাণবরালী কল্যাণ মেল থেকে উৎপন্ন হয়েছে। এই রাগটির অংশ স্বর মা, ন্যাসস্বর পা এবং মূর্চ্ছনার গান্ধারাদি। ৩৯৭

টিপ্পনী: কল্যাণবরালী রাগটিকে কেউ কেউ কল্যাণবরাটি রূপেও উল্লেখ করেছেন। এর রূপ ছিল গমপধনিসা। সনিধপমগরেস। রাগটি কল্যাণ মেল-এর। সেই কারণেই এর গা ও নি স্বর তীব্র। রাগটির সঙ্গে বর্তমানে প্রচলিত কোন কোন কল্যাণ অঙ্গের রাগের সাদৃশ্য থাকা বিচিত্র নয়। কিন্তু, কল্যাণবরালী নামটি বর্তমানে অপ্রচলিত। লক্ষ্য করবার বিষয়, স্বর পরিচিতির মধ্যে অংশস্বর ও ন্যাসস্বরের মধ্যে কোন সামঞ্জস্য পরিলক্ষিত হচ্ছে না। পরন্তু, মা ও পা-র পরিবর্তে নি ও গা কে বেশী পাওয়া যাচ্ছে। ৩৯৭।

খম্বাবতী প-হীনা স্যাৎ কোমলীকৃতধৈবতা।
গান্ধারমূর্চ্ছনাযুক্তা রিগ ত্যক্তাবিরোহিকা ॥ ৩৯৮

গম ধনি সরি সনি ধম গগম গমা | গম ধনিধ মধ নিস নিস নিস নিধ মগ গমগ গা রি সনিনি সসগ গম গমনি ধমগ গমগ গা রি স | রিরি স নিনি সমমা। ইতি খম্বাবতী। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৪০

খম্বাবতী রাগে পা বর্জিত। ধা কোমল এবং মূর্চ্ছনা গান্ধারাদি। খম্বাবতীর অবরোহণেও রে স্বর বর্জিত হয়। ৩৯৮

টিপ্পনী : পারিজাতের আমলে খম্বাবতীর রূপ ছিল জ্ঞমদণস র্সণদমজ্ঞস। অর্থাৎ, বর্তমানের আসোয়ারী ঠাট-এর যাড়ব-ঔড়ব জাতীয় রাগ ছিল এটি। বর্তমানে খম্বাবতীর এই রূপটি অপ্রচলিত হয়ে গিয়েছে; কিন্তু রাগ-নামটি আজও প্রচলিত আছে। বলাবাহুল্য, আজকের দিনেও, ঘরোয়ানা ভেদে, খম্বাবতীর রূপ-ভেদ পরিলক্ষিত হয়। স্বর্গত ভাতখণ্ডেজীর মতানুসারে, খম্বাবতীর রূপ হচ্ছে, সরগমপনধর্স। র্স ধপমগমস। অর্থাৎ খাম্বাজ ঠাটের সম্পূর্ণ-ষাড়ব রাগ। বাদী সম্বাদী গ-ধ। ব্যবহার দুই নি। রাত্রি দ্বিতীয় প্রহরে গেয়। লক্ষ্য করবার বিষয়, মূল সূত্রে যদিও 'রিণা ত্যক্তাধিরোহিকা' কথাটি রয়েছে, কিন্তু স্বর-পরিচিতির মধ্যে আমরা রে-কে অবরোহণে প্রবলভাবেই দেখতে পাচ্ছি, এবং আরোহণে বর্জিতরূপে পাচ্ছি। সুতরাং, মনে হয়, মূলে কথাটি ছিল 'রিণাত্যক্তাথরোহিকা'। ৩৯৮

ধ-কোমলা নি-তীব্রাঢ্যা ষড়্জপূর্বকমূর্চ্ছনা।
ধ-গয়োঃ কম্পসংযুক্তা স পাংশাভীরিকা মতা।
আরোহণেঽবরোহেঽপি ক্বচিন্মধ্যমবর্জ্জিতা॥ ৩৯৯

সরিগ মমপ ধনি স সা। মিধা পধ ধধ পম ম প। ম প ম গা রী বি স নী স। পনি সগ গা রিসরি রিসনি সগম পধস গ গা রী সনী স স স স পপ প মগ রী সনি সসস। সরি গম পা মপনি ধা প ধধপ মপ মগা রীস রিরি স নি সসস নিরি গ মপ মধপ মপম গা রি স রিসনি সসসা। ইতি আভীরিকা। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্॥ ৪১

আভীরিকা রাগের নি স্বর তীব্র। ধৈবত কোমল। মূর্চ্ছনা ষড়্জাদি। আভীরিকার ধা-গা স্বর দুটি কম্প-যুক্ত এবং কখন কখনও আরোহণ অবরোহণ উভয় গতির মধ্যেই মা স্বরটি বর্জিত হ'য়ে থাকে। রাগটির অংশ স্বর হচ্ছে সা ও পা। ৩৯৯

টিপ্পনী : আভীরিকার রূপ ছিল সরজ্ঞমপদনর্স বা সরজ্ঞপদনর্স। রাগটি বর্তমানে অপ্রচলিত। ৩৯৯।

মন্দ্র তীব্রতরো যস্মিন্ গ-নী তিব্রাবিতীরিতৌ।
গান্ধারোদ্গ্রাহকল্যাণে নারোহে ভিহ্বৌ ম-নী॥ ৪০০

গপ ধসরি গরিস সনি ধপ ধনি ধধপ পম গগ পম গগ রিস রিনিস রিগগ সসনি ধপ পধ ধপ পপ মগপ মগ মগ গা রিস | সস সনি ধপ গপ ধস রিগ পমগ গা রিস | সরি গপ পগ ধস নিরিগ রিস সনি ধপ স নিধ পধ পম গগপ মগ গরি স সা নিধপ ধস স্ সা। ইতি কল্যাণ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৪২

কল্যাণ রাগের মা তীব্রতর। গা ও নি তীব্র। উদ্গ্রাহ স্বর হচ্ছে গা। আরোহণে মা ও নি স্বর দুটি বর্জিত। ৪০০

টিপ্পনী ঃ প্রাচীন কল্যাণের রূপ ছিল ঔড়ুব-সম্পূর্ণ। অর্থাৎ সরগপধস। র্সনধপহ্মগরস। বর্তমানেও কল্যাণ একটি অতি অপ্রচলিত রাগ এবং এর সঙ্গে, বিশেষতঃ—শুধ্ কল্যাণ নামক রাগটির সঙ্গে প্রাচীন কল্যাণের যে ঘনিষ্ট সামঞ্জস্য বর্তমান, সে সম্বন্ধে সন্দেহ নেই। বলাবাহুল্য, ভারতীয় সঙ্গীতের রাগ বিবর্তনের ইতিহাসে, কল্যাণের মতো রাগটি কী করে তার প্রাচীন রূপ বজায় রাখতে পারল, ভাবলে বিস্মিত হতে হয়। বস্তুতঃ, আমাদের ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাসে এ রকম ব্যতিক্রম নেই বললেই হয়। ৪০০

রি-কোমলা গ-তীব্রা যা ম-তীব্রতরসংযুতা।
ধ-কোমলা নি-তীব্রা চ খ্যাতা রামকরীতি সা।
আরোহে ম-নি-বর্জ্জা স্যাৎ পাংশা ধৈবতমূর্চ্ছনা ॥ ৪০১

ধস রিগ পমগা রি সস রিগ পগ পগধ স গ রি সস নিধ পধা পমা গ গপম গগা রিস সনি ধপ গপ ধস সরি স রিগ পপ মগ গারিস সরি গপা ধধ প গপ পগ পগ গা রিসা সরি রিস রিগ সরি গপ গপধ সগ রিস সরি ধপ ধা পম গরিস | সরি সরি সসা। ইতি রামকরী। প্রাতঃকালীনা। ৪৩।

রামকরীর রে কোমল, গা তীব্র, মা তীব্রতর, ধা কোমল ও নি তীব্র। রাগটির আরোহণে মা ও নি বর্জিত। এর অংশস্বর পা এবং মূর্চ্ছনা ধৈবতাদি। ৪০১

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের রামকরীর রূপ ছিল দ্সঋগপদর্স | র্সনদপহ্মগঋস। রাগটির মূর্চ্ছনা ধৈবতাদি। সুতরাং এর আরোহণ হতো উদারার দা স্বরটিকে গ্রহণ করে এবং আজকের দিনের ঠাট ব্যবস্থা অনুযায়ী এটি ছিল পূর্বী ঠাটের রাগ। বর্তমানেও, রামকরী বা রামকলী বা রামকেলী নামক একটি রাগ প্রচলিত আছে। কিন্তু, ঘরোয়ানা ভেদে তার রূপ ভিন্ন ভিন্ন।

কেউ বলেন, সঋমদনসর্ । সর্ণদপমগঋস । কেউ বলেন, সঋমপদসর্ । সর্নসর্ণদপমগ মঋস। আবার কেউ বলেন, সগমপদনসর্ । সর্নদপঋপদণদপগমঋস ইত্যাদি। স্বর্গত ভাতখণ্ডেজী প্রাধান্য দিয়েছেন, শেষোক্ত দুই মা ও দুই নি-যুক্ত রামকেলীর ওপর। বলাবাহুল্য, একালে প্রচলিত রামকেলীগুলি ভৈরব ঠাটের অন্তর্গত। ৪০১

অতিতীব্রতমো গঃ স্যান্মস্তু তীব্রতরো মতঃ।
ধস্তু তীব্রতরো নিঃ স্যাৎ তীব্রঃ ষড়জাদিমূর্চ্ছনে।
স-ন্যাসে মধ্যমাংশে চ রাগে সারঙ্গসংজ্ঞকে ॥ ৪০২

সরি গম পধ নিস। সনি ধপ মগ রিসা। সরি গম পপ ধপ পম গম পম গম গরিস। সরি গরি সা। ইতি সারঙ্গ। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম। ৪৯

সারঙ্গ রাগের গা অতিতীব্রতম। মা ও ধা তীব্রতর। নি তীব্র। মূর্চ্ছনা ষড়্জাদি। সা ন্যাস স্বর এবং মা অংশস্বর। ৪০২

টিপ্পনীঃ পারিজাতের সারঙ্গ ছিল গ-ধ বর্জিত ঔড়ুব ঔড়ুব রাগ। এ রাগে দুই মা ও দুই নি ব্যবহৃত হতো, যেহেতু অতি তীব্রতম গা হচ্ছে শুদ্ধ মা, এবং তীব্রতর মা ও ধা হচ্ছে যথাক্রমে কড়ি মা ও কোমল নি। বর্তমানেও, শুদ্ধ সারঙ্গ নামক একটি রাগ প্রচলিত আছে এবং তাতেও দুই মধ্যম ও দুই নিষাদ ব্যবহৃত হয়ে থাকে। ৪০২

রি-ধৌ তু কোমলৌ যত্র গ-নী তীব্রৌ চ মালবে।
ষড়জাবরোহণোদ্‌গ্রাহ স-রি ন্যাসাংশশোভিতে ॥ ৪০৩

সা সনি ধপ ধনী ধপ পম পপ গ মা রিস (ন্যপকর্ষণম. অর্থাৎ সা স্বরটিকে নি স্বর থেকে অপকর্ষণ গমক সহযোগে পরিবেশন করতে হবে) সস পা ধনী ধপ মপ পমগ মা রি প। ম সা গ সারি রিরি রিরি রীস। পম গম রিস সরি গম পধ নী ধপ মপ পম গম পরি গ সা রি রি রি সা সনী ধপ মপ পম গমা সপা মপা গমা রিরি স নীসা নীসা নী ধপ মপ গমা পম গমা রিরি সনী সস সা। ইতি মালব। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৪৫

মালব রাগের রে ও ধা কোমল। গা ও নি তীব্র। অবরোহণ ক্রমের ষড়্‌জ স্বরটি হচ্ছে এর উদ্‌গ্রাহ এবং ন্যাস স্বর ও অংশ স্বর হচ্ছে রে। ৪০৩

টিপ্পনী: পারিজাতের মালব ছিল, বর্তমানের ভৈরব ঠাটের অন্তর্গত একটি রাগ। রাগটির অবরোহণ ক্রমের ষড়জ অর্থাৎ তারার র্সা থেকে গান আরম্ভ হ'তো। বর্তমানে রাগটি অপ্রচলিত। ৪০৩

রি-ধ-কোমলসংযুক্তা গ-নি বর্জ্জা গুণক্রিয়া।
ধৈবতোদ্‌গ্রাহসংযুক্তা ক্বচিদ্‌গান্ধারসংযুতা ॥ ৪০৪

ধসসা ধপ মপা | পম মারিসা | সধ ধপ মপ পম মারিস | সরি গগ গম গরিস | সসস ধস সসস ধপ মমম মারিস | ধ রিরি রিরি সধস সধ পম পা ধমা রিস | সরি পম গরিসা | পম পম মমা মম সা রি সা | সস রিস মাপা মমারি সরি রিরিস মমা। ইতি গুণকরী। প্রথম প্রহরোত্তরম্। ৬

গুণকরী রাগের রে ও ধা কোমল। এর উদ্‌গ্রাহ স্বর হচ্ছে ধা। রাগটিতে গা ও নি স্বর বর্জিত। কিন্তু কেউ কেউ স্বল্প পরিমাণে গা স্বরটি ব্যবহার করেও থাকেন। ৪০৪

টিপ্পনী: গুণকরী কথাটা এক্ষেত্রে গুণক্রিয়া হওয়াই উচিত ছিল, যেহেতু মূলে গুণক্রিয়া-ই রয়েছে। কিন্তু, আমাদের সংগৃহীত সব কটি পারিজাতেই দেখা যাচ্ছে স্বর-পরিচিতির অন্তে, "ইতি গুণকরী" কথাটা লেখা রয়েছে। অগত্যা আমরাও মূলকে বজায় রাখলাম। পারিজাতের গুণকরী ছিল, ভৈরব ঠাটের অন্তর্গত একটি গ-নি বর্জিত ঔড়ুব ঔড়ুব রাগ। আরোহণ অবরোহণ ছিল সঋমপদর্স | র্সদপমঋস। কেউ কেউ স্বল্প পরিমাণে গা স্বরটি ব্যবহার করে রাগটির মধ্যে বৈচিত্র্য ফোটাবার চেষ্টা করতেন। বর্তমানেও, গুণকরী নামে একটি অর্ধ-প্রচলিত রাগ আছে। রাগরূপটা অবিকল পারিজাতের মতো। এটিও দিবা প্রথম প্রহরে গেয় রাগ এবং এর বাদী-সম্বাদী স্বর হচ্ছে রে ও ধা। প্রসঙ্গক্রমে উল্লেখযোগ্য যে, রামকরী ও রামকলী যেমন অভিন্ন অর্থে ব্যবহৃত হয়, গুণকরী ও গুণকলীও তেমনি বিভিন্ন অর্থে ব্যবহৃত হয়। পারিজাতে অবশ্য গুণকলী নামক কোন রাগ নেই; কিন্তু বর্তমানে যে রাগটি গুণকলী নামে প্রচলিত, সেটি একটি বেলাবল ঠাটের সম্পূর্ণ সম্পূর্ণ রাগ, গুণকরীর সঙ্গে তার কোনই সামঞ্জস্য নেই। ৪০৪

পঞ্চমোদ্‌গ্রাহসম্পন্নে ধ হীনে ককুভে পুনঃ।
তীব্রগান্ধাররাহিত্যমারোহে চাবদন্ বুধাঃ॥ ৪০৫

পনি সরিগা রিসা | পনি সরি সরি নিস পপ নিস রিম পম পনি পম পমা গরি গরি স | পনি সারি মনি সরি মম পপ নিনি সরি মা গরিম পমাগ রিগ রিস | নিস রি সারি মারি সনি পম পনিস নিস রিম রিস মরি সনিস পপ নিপ মরি মরি মপ সরি মরি মরি গরি সা পনি গরি গরি স | নিস রিগ রিসনি সস্সা। ইতি ককুভঃ। প্রাতঃকালীয়ঃ। ৪৭

ককুভ রাগের ধা স্বরটি একেবারে বর্জিত। এর আরোহণেও তীব্র গা স্বরটি বর্জিত হয়। এর গ্রহস্বর হচ্ছে পা। ৪০৫

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের ককুভ ছিল খাম্বাজ ঠাটের ঔড়ুব-ষাড়ব রাগ। রূপ ছিল সরমপণর্স | র্সণপমগম্রস। রাগটির গ্রহস্বর ছিল পা। সুতরাং, আরোহণ হতো প্ণ্সরমপণর্স। বর্তমানেও, ককুভ নামক একটি অর্ধ-প্রচলিত রাগ আছে। এ রাগটি বেলাবল ঠাটের সম্পূর্ণ-সম্পূর্ণ রাগ। বাদী-সম্বাদী হচ্ছে মা ও সা এবং প্রাতঃকালে গেয় রাগ। ককুভকে কেউ কেউ কুকুভও বলে থাকেন। ৪০৫

শঙ্করাভরণে প্রোক্তৌ গ-নী তীব্রৌ তু সাদিমে।
গ-ন্যাসে মধ্যমাংশে চ ঢালুকম্পসুশোভিতে ॥ ৪০৬

সরি গম পধনি সরি গমপ মগ রিস সনি ধপ ধনিস সনি মপ সগ রিগ মপ মগ রিস সনি ধপ সনি স। ইতি শঙ্করাভরণঃ। প্রাতঃকালীয়। ৪৮

শঙ্করাভরণ রাগের আদি স্বর বা গ্রহস্বর হচ্ছে সা। মা অংশস্বর এবং গা ন্যাসস্বর। এর গা ও নি স্বর দুটি তীব্র। এই রাগটিকে ঢালু নামক কম্পনযুক্ত গমক সহযোগে পরিবেশন করতে হয়, নচেৎ, এর যথার্থ সৌন্দর্য্য প্রকটিত হয় না। ৪০৬

টিপ্পনী ঃ প্রাচীন শঙ্করাভরণ ছিল আধুনিক বেলাবল ঠাটের অন্তর্গত একটি সম্পূর্ণ-সম্পূর্ণ রাগ। রূপ ছিল সরগমপধনর্স | র্সনধপমগরস। বর্তমানেও, শঙ্করাভরণ নামে একটি রাগ প্রচলিত আছে এবং সেটিও বেলাবল ঠাটের রাগ। ৪০৬

বড়হংসঃ সদা জ্ঞেয়ঃ শঙ্করাভরণস্বরৈঃ।
ষড়্জাদিঃ পঞ্চমাংশঃ স্যান্ন্যাসোঽপি পঞ্চমস্বরঃ।
অবরোহে গ-হীনঃ স্যাদারোহে তু ধ-বর্জিতঃ ॥ ৪০৭

সা রি গ ম প নি স স নি ধ প ম রি গ ম রি স | সস সনি ধপ পনি সরি গম পম সরি গম পধপ মপ ধপ মপ মরি পম | রিগ মরি সরিস সনি ধপ মমপ মমপ | পপ মরিগ মরিস সরিগম পা সরিপা রিপা ধপ মপ ধপ মপ মরিপ সরিগ মরিসা | রিস সনি ধপ মমম মমপ | পম মরি গমা রিস | সরি গম পধপ মম রিগ মারিস | পম পম পম রিগম রিস রিস রিসনী সস্সা। ইতি বড়-হংস। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৪৯

বড়হংসের স্বরগুলি শঙ্করাভরণেরই মতো। এর গ্রহস্বর হচ্ছে সা। অংশ ও ন্যাস স্বর পা। আরোহণে ধা ও অবরোহণে গা বর্জিত। ৪০৭

টিপ্পনী ঃ প্রাচীন বড়হংস রাগের আরোহণ-অবরোহণ ছিল—সরগমপনর্স´ | র্স´নধপমরস। অর্থাৎ বেলাবল ঠাটের অন্তর্গত ষাড়ব-ষাড়ব রাগ। বর্তমানেও বড়হংস সারঙ্গ নামক একটি রাগ প্রচলিত আছে। স্বর্গত ভাতখণ্ডেজীর মতানুযায়ী এটি একটি কাফি ঠাটের ঔড়ুব-ঔড়ুব রাগ। বর্জিত স্বর গা ও ধা। ব্যবহার দুই নি। আরোহণ-অবরোহণ হচ্ছে, সরমপনর্স´ | সণপমরস। এটি একটি দিবা দ্বিতীয় প্রহরে গেয় রাগ। ৪০৭

বেলাবল্যাং গ-নী তীব্রৌ মূর্চ্ছনা চাভিরুদ্গতা।
আরোহে ম-নি-হীনায়ামংশঃ ষড়্জো বুধৈঃ স্মৃতঃ।
অবরোহে গ-বর্জ্জায়াং ক্বচিদ্গান্ধারমূর্চ্ছনা॥ ৪০৮

গম পধ সরি সনি ধপধ মপ রিগ মারিসা সরি গম পধ পম গপ রিগ মারিস | সরি ধপ গরিগ মারি মাগ পধস সানি ধপ ধপ মরিগ মরিস | রিগ পম রিগ মরিস | সরি গপ ধপ সনি ধপ ধধ পম রিগ মরিস | সধপ মরি গম রিস | রিস রিস নি ধপ ধপ মরিগ মারিস। ইতি বেলাবলী। প্রাতঃকালীয়া। ৫০

বেলাবলী রাগের মূর্ছনা হচ্ছে অভিরুদ্গতা। রাগটির গা ও নি স্বর তীব্র। অংশস্বর সা। আরোহণে মা ও নি বর্জিত। অবরোহণে গা বর্জিত। কোন কোন ক্ষেত্রে গান্ধারাদি মূর্ছনার দ্বারাও রাগটিকে পরিবেশন করা হয়ে থাকে। ৪০৮

টিপ্পনী ঃ প্রাচীন বেলাবলীর আরোহণ-অবরোহণ ছিল সরজ্ঞপধর্স´ | র্স´ণধপমরস। অভিরুদ্গতা নামক গ্রাম মূর্ছনাটির আদি স্বর রে এবং এর জ্ঞ ও ণ স্বর দুটিকে তীব্র হিসাবে গ্রহণ করলে, যথাক্রমে সপ্তক তৈরি হয় র গ ম প ধ

নর্স। অতঃপর এই রে-কে সা হিসাবে গ্রহণ করলে হয় স র জ্ঞ ম প ধ ণ। অর্থাৎ বর্তমানের কাফি ঠাট।

প্রসঙ্গক্রমে এখানে উল্লেখযোগ্য যে, স্বর্গত ভাতখণ্ডেজী প্রমুখ সঙ্গীতবিদ্‌গণ প্রাচীন বেলাবলীকে বর্তমান বেলাবল ঠাটের অন্তর্গত রাগ হিসাবেই নির্দিষ্ট করে গিয়েছেন, সম্ভবতঃ অভিরুদগতা মূর্ছনাটি সম্বন্ধে সচেতন ছিলেন না বলেই বস্তুত, পারিজাতকার যদি অভিরুদগতা মূর্ছনাটির কথা না বলে যেতেন, তাহলে, সাধারণ নিয়মানুসারে, প্রাচীন শুদ্ধ সপ্তকের জ্ঞ ও নি স্বর দুটিকে তীব্ররূপে গ্রহণ করে, বর্তমানের বেলাবলকেই পাওয়া যেতে পারতো। কিন্তু, অভিরুদ্‌গতা মূর্ছনার প্রয়োগে সপ্তকের তীব্র গা-নি আবার শুদ্ধ হয়ে যাচ্ছে। অর্থাৎ, বর্তমানের কোমল গ'-নি স্বরে পরিণত হচ্ছে।

সুতরাং, এদিক দিয়ে বিবেচনা করলে বেলাবলী ছিল কাফি ঠাটের রাগ। অপরপক্ষে, আলোচ্য সূত্রের অন্তর্গত অভিরুদ্‌গতা গ্রাম মূর্ছনার অস্তিত্বটাকে যদি নিঃশেষে বিস্মৃত হওয়া যায়, তাহলে বেলাবলী রাগটি স্বাভাবিক্ ভাবেই উত্তরমন্দ্রা গ্রাম মূর্ছনার অন্তর্গত রাগ হিসাবেই গ্রাহ্য হয়ে পড়বে। উত্তরমন্দ্রা হচ্ছে পারিজাতের শুদ্ধ ঠাট। অর্থাৎ, একালেব কাফি ঠাট। অতএব, কাফি ঠাটের কোমল জ্ঞ-নি-কে তীব্ররূপে গ্রহণ করলে এবং সূত্র-নির্দেশ অনুযায়ী বেলাবলীর আরোহণে মা-নি ও অববোহণে গা বর্জন করলে রাগটির স্বর ব্যবস্থা হয়ে যাবে সরগপধর্স | র্সনধপমবস। অধিকন্তু, "কচ্চিৎ গান্ধার মূর্ছনার" ওপব গুরুত্ব আরোপ করলে বেলাবলীর আরোহণ অবরোহণ হয়ে যাবে গপধর্সর্র | র্সনধপমরস। অর্থাৎ, বর্তমানেব বেলাবল ঠাটের অন্তর্গত ঔড়ুব-ষাড়ব রাগ। কিন্তু, রহস্য হচ্ছে এই যে, আলোচ্য সূত্রের মধ্যে থেকে অভিরুদগতার অস্তিত্বটা অস্বীকৃত হলো কেন! এতাবৎকালের মধ্যে আমরা যত পারিজাত দেখেছি, তার সব কটির মধ্যেই আলোচ্য সূত্রটি নিখুঁতভাবে অস্তিত্ব বজায় রেখেছে। সুতরাং স্বর্গত ভাতখণ্ডেজীও যে পারিজাতের ওপর নির্ভর করে বেলাবলীকে বিশ্লেষণ করেছিলেন, সেটির মধ্যেও অবশ্যই অভিরুদ্‌গতার অস্তিত্ব ছিল। অথচ, ভাতখণ্ডেজী বেলাবলীকে অভিরুদ্‌গতার পরিবর্তে উত্তরমন্দ্রার নিয়মানুসারে চিহ্নিত করে গেছেন।—কেন? ৪০৮

গ-নী তীব্রৌ তু কেদার্য্যাং রি-ধৌ নষ্টোঽথ গাদিমা ॥ ৪০৯

গম পনিস গম গমনি পনিস | গপগ সনিপ মমগা সগম পমগসা | গসপনি নিমমগ সগমপ মগম | গসপনি পমগসনি সনি সনি মপনি পম গম পমগ সনি সস্সা। ইতি কেদারী। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৫১

কেদারী রাগের মূর্ছনা গান্ধারাদি। এর গা ও নি স্বর তীব্র। রে ও ধা বর্জিত। ৪০৯

টিপ্পনী: প্রাচীন কেদারী রাগের আরোহণ অবরোহণ ছিল গমপনর্স | র্সনপমগস। অর্থাৎ আধুনিক বেলাবলঠাটের অন্তর্গত একটি ঔড়ুব-ঔড়ুব রাগ। এর আদি স্বর বা মূর্চ্ছনা ছিল গান্ধারাদি। অর্থাৎ গা স্বরটি অবলম্বন করে এর পরিবেশনা আরম্ভ হতো। বর্তমানে কেদারী নামক কোন রাগ প্রচলিত নেই; কিন্তু কেদার নামক একটি অতি-প্রচলিত রাগ আছে। এই কেদার কল্যাণ ঠাটের রাগ। ব্যবহার দুই মধ্যম। আরোহণ অবরোহণ হচ্ছে, সম মপ ধপ নধ র্স | র্স নধ প হ্মপ গম রস। অর্থাৎ ঔড়ুব-সম্পূর্ণ বক্রগতিযুক্ত রাগ এবং পরিবেশন করতে হয় রাত্রি প্রথম প্রহরে। ৪০৯

কাম্বোধী তীব্রগান্ধারা গান্ধারাদিকমূর্চ্ছনা।
আরোহে ম-নি-হীনা স্যাম্ন-ধাংশস্বরভূষিতা।
যদা গান্ধারহীনা স্যামমূর্চ্ছনা চোত্তরায়তা ৪১০

গগ ধস সনি ধস ধস | ধস রিম মগ রিস | ধস রিম গরিস সরিগ গরি গরিস | সনি ধপ ধপ মগপ ধসা রিস নিধ পধ পম গগপ ধসরি মরি মগ রিস সরিস সসনি ধপ ধপ মগরি গরিস | সনি ধপ ধধস। ইতি কাম্বোধী। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ৫২

কাম্বোধী রাগের মূর্চ্ছনা গান্ধারাদি। গা স্বরটিও তীব্র। অংশস্বর হচ্ছে মা ও ধা। আরোহণে মা ও নি বর্জিত। কাম্বোধী রাগটিকে গা বর্জিত করেও পরিবেশন করা যায়। তখন এর মূর্চ্ছনা হয় উত্তরায়তা। ৪১০

টিপ্পনী: প্রাচীন কাম্বোধীর চেহারা ছিল গপধর্সর্র | র্সণধপমগরস। অর্থাৎ খাম্বাজ ঠাটের ঔড়ুব-সম্পূর্ণ রাগ ছিল এটি। এর মূর্চ্ছনা ছিল গান্ধারাদি। সুতরাং গা-কে অবলম্বন করেই গপধর্সর্র্গ | র্র্সণধপমগরস—এইভাবে পরিবেশন করা হতো। কিন্তু, পারিজাতকার আবার বলেছেন, কাম্বোধীকে গান্ধার বর্জিত করে, উত্তরায়তা মূর্চ্ছনায় সাহায্যেও পরিবেশন করা যায়। অর্থাৎ

উত্তরায়তা গ্রাম মূর্চ্ছনা হচ্ছে—

ধ ণ স র জ্ঞ ম প।

—স ঋ জ্ঞ ম দ্ধ দ ণ—পা-হীন অথচ দ্ধা-যুক্ত ভৈরবী ঠাট। অর্থাৎ, প্রাচীন কাম্বোধী রাগের আর এক রকম রূপও প্রচলিত ছিল এবং সেটি ছিল জ্ঞদ্ধদসর্ঋ। সর্ণদদ্ধজ্ঞঋস। বর্তমানে কাম্বোধী নামক কোন রাগ প্রচলিত নেই। কামোদ নামে যেটি প্রচলিত আছে তার সঙ্গে কাম্বোধার কো৷ সম্পর্ক নেই। ৪১০

ধৈবতোদ্‌গ্রাহসংযুক্তা গোপীকাম্বোধিকা পুনঃ
যত্রারোহে নি-বর্জ্জত্বং ম-পাংশাভ্যাং সুশোভিতা ॥ ৪১১

ধম সবি গম। পধ পম পম ম। মবি গরি গরি স | সরি গম পা। সা। পা ম পা। (মপয়োঃ কম্পনম) নিধ ধপা মপ সরি সবি সরি গবি গবি গম গবি গম পানি ধপ মপ ম। | বিগ। বিস গবি সবি ম মবি গমপ ধনি ধপ মপম। গবি গরিসা | ধম বিগা মগা বিগা বিগ বিস | পম গবি গবিস সবি সনিধ ধগমম। । ইতি গোপী কাম্বোধী। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ৫৩

গোপী কাম্বোধী রাগের উৎপত্তি [illegible] । [illegible] অংশস্বর। আরোহণে নি বর্জ্জিত। [illegible]

টিপ্পনী : [illegible] | [illegible] কাফি ঠাটের [illegible] । [illegible] আরোহণ হতে [illegible] । [illegible] এ রাগটি [illegible] গেছে। ৪১০

আরোহে ম-নি-বর্জ্জঃ স্যাদ্দীপকো মালবোত্থিতঃ।
গান্ধারোদ্‌গ্রাহসংযুক্তঃ সংন্যাসাংশবিভূষিতঃ ॥ ৪১২

গপ ধস গরি সস সনি ধপধা | পমগা রিসস রিসা রিস রিগ পধনি ধধা প মাগ গারিস | স রি সস ধস সরি গম পগারিস মবিগগা পধস সনিধ ধাপমা (নি বিকর্ষণম্) গাগা রিস রিবি সস নিধপ পধ সস সরি স গগ পগ পধস সরিগ পমম। রীগা গারি সবিস সনিধ পধনি ধপ পম গগ পম গরি রিস সা। ইতি দীপকঃ। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ৫৯

দীপক রাগটির উৎপত্তি হয়েছে মালব মেল থেকে। এর গ্রহস্বর গা। অংশ ও ন্যাসস্বর হচ্ছে সা। আরোহণে মা ও নি বর্জ্জিত হয়। ৪১২

টিপ্পনী ঃ পারিজাতকার বলেছেন, দীপক রাগটির উৎপত্তি হয়েছে মালব মেল থেকে। পারিজাতের মালব (৪৫ সংখ্যক রাগ) ছিল ভৈঁরো ঠাটের রাগ। সুতরাং বুঝতে হবে দীপক রাগেরও রে-ধ কোমল ছিল এবং গা-নি ছিল তীব্র। অর্থাৎ দীপকের রূপ ছিল সঋগপদর্স | র্সনদপমগঋস। ঔড়ুব-সম্পূর্ণ জাতির ভৈঁরো ঠাটের রাগ। গা ছিল এর গ্রহস্বর। সুতরাং আরোহণ হতো গপদর্সর্ঋর্গ | ঋসনদপমগঋস। বর্তমানে, দীপক রাগটি প্রচলিত নয়। তবে, উস্তাদ ব্যক্তিদের খাতা পত্রের মধ্যে এর অস্তিত্ব পরিলক্ষিত হয়। বিভিন্ন ঘরোয়ানায় দীপকের রূপও ভিন্ন ভিন্ন। এর মধ্যে, সম্ভবতঃ, দুটি রূপ উল্লেখযোগ্য। প্রথমটি খাম্বাজ ঠাটের দুই নি-যুক্ত যাড়ব-সম্পূর্ণ রাগ। বাদী সম্বাদী গ নি। আরোহণে বর্জিত স্বর রে। আরোহণ অবরোহণ হচ্ছে যথাক্রমে সগমপনর্স | র্সনধপমগরস। স্বর্গত ভাতখণ্ডেজীর মতানুযায়ী এ রাগটি রাত্রিকালে গেয় রাগ এবং বেলাবল ঠাটের রাগ। দীপকের অপর রূপটি হচ্ছে সায়ংকালে গেয় পূর্বী ঠাটের [illegible] যাড়ব রাগ। বাদী সম্বাদী স প। বর্জিত স্বর আরোহণে রে ও অবরোহণে নি। আরোহণ অবরোহণ [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] সসর্নিসা। ইতি পঠমঞ্জরী। [illegible]

পঠমঞ্জরী রাগটিরও উৎপত্তি হয়েছে মালব মেল থেকে। এর গ্রহ, অংশ ও ন্যাসস্বর হচ্ছে প। মূর্চ্ছনা ষড়জাদি। অবরোহে গ বর্জিত। ৭১৩

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের পঠমঞ্জরীও ছিল ভৈঁরো ঠাটের অন্তর্গত সম্পূর্ণ-যাড়ব জাতীয় রাগ। রূপ ছিল, সঋগমপদনস | র্সনদপমঋস। মূর্চ্ছনা ছিল ষড়জাদি। সুতরাং আরোহণ হতো স স্বরকে কেন্দ্র করেই। বর্তমানেও পঠমঞ্জরী বা পটমঞ্জরী নামক একটি রাগ প্রচলিত আছে। কিন্তু, বিভিন্ন ঘরোয়ানায় তার রূপ ভিন্ন ভিন্ন পরিলক্ষিত হয়। এর মধ্যে দুটি রূপ উল্লেখযোগ্য। প্রথমটি বেলাবল ঠাটের যাড়ব সম্পূর্ণ জাতির মধ্যরাত্রে গেয় রাগ। বাদী-সম্বাদী সা-পা। আরোহণ অবরোহণ হচ্ছে, যথাক্রমে,

সরগম পধপ মপনর্স | র্সনধ নপ মগরস। পঠমঞ্জরীর অপর রূপটি হচ্ছে, কাফি ঠাটের, দিবা দ্বিতীয় প্রহরে গেয়, বক্রগতির সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ। ব্যবহার দুই গা ও দুই নি। বাদী সম্বাদী সা-পা। আরোহণ-অবরোহণ হচ্ছে যথাক্রমে, সরগমপধনর্স | র্সণধপমজ্ঞরস। পরিশেষে উল্লেখযোগ্য যে, পারিজাতের সবগুলি সংস্করণের মধ্যে পঠমঞ্জরীর উল্লেখ নেই। যে সংস্করণগুলির মধ্যে উল্লেখ নেই, সেগুলির মধ্যে ৫৪ সংখ্যক দীপক রাগটিব পব, তারকা চিহ্নের দ্বারা বোঝানো হয়েছে ৫৫ সখ্যক একটি রাগের অস্তিত্ব ছিল এবং তাবপর ৫৬ সংখ্যক রাগ হিসাবে রূপায়িত করা হয়েছে ললিতা নামক রাগটিকে। বস্তুতঃ, পঠমঞ্জরী যে পারিজাতে ছিলই এমন কথা জোব করে বলার বিপদ আছে। এই রাগটি প্রক্ষিপ্তও হতে পারে। এমন কি কোন অর্বাচীনের অনধিকার চর্চার ফলও হতে পারে। প্রমাণ "নি-সাদিম" কথাটি। পা যে রাগের গ্রহস্বব, সে বাগের মূর্চ্ছনা নিশ্চয়ই ষাড়জী হতে পারে না। তাহলে "সাদিম" কথাটির কী অর্থ হতে পাবে? অধিকন্তু, "সাদিম"-র সঙ্গে "নি" যুক্ত হয়ে ব্যাপারটাকে আরও দুর্বোধ্য কবে তুলেছে। অপরপক্ষে, "নি-সাদিম" কথাটিব কোন কিছুকেই বর্জন করা চলে না, কারণ, তাহলে আবার কবিতার ছন্দপতন ঘটে যাবে। তাহলে, এই কথাটিব প্রয়োগজনিত তাৎপর্য কী হতে পারে? এ সম্বন্ধে আমবা জ্ঞানী-গুণীদেব দৃষ্টি আকর্ষণ করছি। পরিশেষে বক্তব্য এই যে, পঠমঞ্জবী পটমঞ্জরী হয়েছে নিতান্তই উচ্চারণ ভেদে। ৪১৩

যা গৌরীরাগসম্ভূতা ললিতা পঞ্চমোজ্‌ঝিতা।
সাংশোদ্‌গ্রাহা তথা মান্তা গীতান্তে সা সুশোভনা ॥ ৪১৪

সরি গম ধনিস সনি ধম গরি সরি সনি সনি সনি ধনি নিসগ গম গরিস নিস ধনি সনি সনি নিধ মধনি সরি গম গরিস নিধ নিধম মগ রিস রিস নিস মধমি সমা গরি সনি সসা। ইতি ললিতা। সর্বদা। ৫৬

ললিতা রাগটির উৎপত্তি হয়েছে গৌবী রাগ (মেল্) থেকে। এর পা স্বরটি একেবারে বর্জিত। গ্রহ ও অংশস্বর হচ্ছে সা। মা ন্যাস্ স্বর। অন্যান্য গীত পরিবেশিত হবার পব ললিতা পরিবেশিত হলে, শ্রুতি মধুব হয়। ৪১৪

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের গৌরী (৯ সংখ্যক রাগ) ছিল আধুনিক ভৈঁরো ঠাটের রাগ। সুতরাং ললিতাও ছিল ভৈঁরো ঠাটের ষাড়ব-ষাড়ব রাগ। এর রূপ ছিল সঋগমদনর্স | র্সনদমগঋস। বর্তমানে ললিত নামে একটি রাগ প্রচলিত আছে। রাগটিকে ছু'রকম রূপে পাওয়া যায়। একটি পূর্বী ঠাটের এবং অপরটি মার্‌বা ঠাটের রাগ। সুতরাং ললিতার সঙ্গে ললিতের সম্পর্ক নেই বলা চলে। কিন্তু, পূর্বী ঠাটের ললিতের সঙ্গে পারিজাতের ললিতার সাদৃশ্য পরিলক্ষিত হতে পারে যদি, পূর্বী ঠাটের কড়ি মধ্যমটিকে লুপ্ত করে দেওয়া হয়। কর্ণাটিক্ পদ্ধতির সঙ্গীতেও গৌল্ নামক জনক মেল-এর অন্তর্গত ললিতা নামক একটি রাগ আছে এবং সে ললিতার সঙ্গে পারিজাতের ললিতার সম্পর্ক কিঞ্চিৎ ঘনিষ্ঠ বলা চলে, যদিও পারিজাত হচ্ছে উত্তর ভারতীয় সঙ্গীত গ্রন্থ। ৪১৪

গৌরীমেলসমুদ্ভূতা বহুলা মধ্যমোজ্‌ঝিতা।
স-বিয়োগি নি-না যুক্তা গান্ধারোদ্‌গ্রাহপাংশকা॥ ৪১৫

গপ পস ধনি ধপ গপা গরি গারিস | রিরিস ধধস রিরি গম গরিস গপ ধনিধ পগম গারিস | রিরি স ধধ সসা। ইতি বহুলা। প্রথম প্রহরোত্তরম্। ৫৭

বহুলা রাগের উৎপত্তি হয়েছে গৌরী মেল থেকে। এর মধ্যম স্বরটি একেবারে বর্জিত। গ্রহস্বর গা। অংশস্বর পা। এর নি স্বরটি বর্জিত সা-যুক্ত। ৪১৫

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের বহুলা গৌরী মেল্-এর রাগ। অর্থাৎ, আধুনিক ভৈঁরো ঠাটের রাগ ছিল। সুতরাং বলাই বাহুল্য, এর রে ধা কোমল ছিল এবং গা ও নি ছিল তীব্র। বহুলার ষড়্‌জ স্বরটির প্রয়োগবিধি সম্বন্ধে একটি বৈশিষ্ট্যের উল্লেখ করেছেন অহোবল। বর্জিত সা-যুক্ত নি স্বর। অর্থাৎ, রাগটির মধ্যে সা স্বর বর্জিত না হলেও, বস্তুতঃ, "স-বিয়োগি নি-না যুক্তা" কথাটি বিভ্রান্তির সৃষ্টি করতে পারে, যেহেতু, স্বর-পরিচিতির মধ্যে সা বিহীন নি স্বরের কোন রকম প্রয়োগই পরিলক্ষিত হচ্ছে না। সুতরাং বুঝতে হবে, এ ক্ষেত্রে পারিজাতকার সা স্বরটির দৌর্বল্যই এইভাবে প্রকাশ করতে চেয়েছেন। অর্থাৎ, যেখানে তিনি নি স্বরের প্রয়োগ সমর্থন করেছেন, সেখানে সা স্বরটিকে অতি অবশ্য উহ্য রাখবার ইঙ্গিত প্রকাশ করেছেন। যেমন ধনিরে,

গরেনি, রেনিধ। কিন্তু, কোন অবস্থাতেই ধনিসা, বা রেনিসা হবে না। বহুলা রাগটি বর্ত্তমানে অপ্রচলিত। অন্যান্য প্রাচীন গ্রন্থে বহুলা বহুলীরূপে পরিচিত হয়েছে। দক্ষিণীরা বহুলা বা বহুলীকে ভৌলী বলেন। পারিজাতের বহুলার আরোহণ-অবরোহণ ছিল, গপদর্স | র্সদনদপগঋস। গা ছিল এর গ্রহস্বর। সেই জন্যই গা-কে ভিত্তি করেই এর আরোহণ হতো। ৪১৫

গুর্জ্জরী মালবোৎপন্নাবরোহে ম-নি-বর্জ্জিতা।
গ-শ্লিষ্টমধ্যমোপেতা ধৈবতশ্লিষ্টস-স্বরা।
গান্ধার মূর্চ্ছনোপেতা দাক্ষিণাত্যা প্রকীর্ত্তিতা॥ ৪১৬

গপ ধসরি গরি সধনি ধপ ধপ ধপ পধমগ রিসস | রিরি সধ ধস পপ, গপধ ধাপ গারি সরি রিস ধধম ধনিধ পধ ধপ গপ পাগ মাগ রিস রিঋস ধধ সস। দাক্ষিণাত্যা গুর্জরী। প্রথম প্রহরোত্তরম্ | ৫৮

দাক্ষিণাত্যা গুর্জরী রাগের উৎপত্তি হয়েছে মালব মেল থেকে। এর অবরোহণে মা ও নি স্বর বর্জিত। এবং মা স্বরটি গা স্বরের সঙ্গে ও ধা স্বরটি সা-স্বরের সঙ্গে সংযুক্ত। এর মূর্চ্ছনা গান্ধারাদি। ৪১৬

টিপ্পনী: দাক্ষিণাত্য বা দাক্ষিণাত্য গুর্জরী আধুনিক ভৈরবী ঠাটের অন্তর্গত রাগ ছিল, কারণ, মালব মেলের স্বর হচ্ছে ম র। এটি ছিল একটি সম্পূর্ণ-ওড়ুব জাতীয় রাগ। এর মূর্চ্ছনা ছিল গান্ধারাদি। অর্থাৎ এর রূপ ছিল গমপাদনস | র্সদপগঋস। কিন্তু, স্বর পরিচিতির মধ্যে বিপরীত ব্যাপার পরিলক্ষিত হচ্ছে। অর্থাৎ, মা-নি স্বর দুটি অবরোহণে বর্জিত নয় আরোহণে বর্জিত হয়েছে। আমাদের সন্দেহ হয়, মূলে কথাটি ছিল "মালবোৎপন্নাধিরোহে ম-নি বর্জিতা।" এবং এর আরোহণ-অবরোহণ ছিল গপদর্স ঋ | র্সনদপমগঋস। অর্থাৎ ঔড়ুব-সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ ছিল এটি। সেকালে, অনেক রকমের গুর্জরী প্রচলিত ছিল। সঙ্গীত রত্নাকরেও পাঁচ রকম গুর্জরীর পরিচয় পাওয়া যায়। যথা, শুদ্ধ গুর্জরী, মহারাষ্ট্র গুর্জরী, সৌরাষ্ট্রী গুর্জরী, দাক্ষিণী গুর্জরী ও দ্রাবিড় গুর্জরী। কিন্তু, বর্ত্তমানে প্রচলিত গুর্জরীর সঙ্গে এদের কোনই সামঞ্জস্য খুঁজে পাওয়া যায় না। বর্ত্তমানে প্রচলিত গুর্জরীটি একটি তোড়ী ঠাটের রাগ। এর বাদী সম্বাদী ধা ও রে। বর্জিত স্বর পা। দিবা দ্বিতীয় প্রহরে গেয় রাগ। আরোহণ-অবরোহণ হচ্ছে যথাক্রমে, সঋজ্ঞক্ষদনর্স | র্সনদক্ষজ্ঞঋজ্ঞঋস। ৪১৬

উত্তরা গুর্জ্জরী জ্ঞেয়া শুদ্ধ গা পূর্ব্ববৎ সদা ॥ ৪১৭

ইত্যোত্তরা গুর্জরী। প্রথম প্রহরোত্তরম্। ৫৯

উত্তরা (উত্তর ভারতীয়) গুর্জরীও (দক্ষিণ ভারতীয়) গুর্জরীর অনুরূপ। পার্থক্য কেবল গা স্বরে। উত্তরা গুর্জরীর গা শুদ্ধ। ৪১৭

টিপ্পনী ঃ উত্তরা গুর্জরীর সঙ্গে দক্ষিণা গুর্জরীর পার্থক্য কেবলমাত্র গা স্বরের পরিবর্ত্তনে। দক্ষিণা গুর্জরীতে তীব্র গা ব্যবহৃত হয় এবং উত্তরা গুর্জরীতে শুদ্ধ গা লাগে। পারিজাতের শুদ্ধ গা হচ্ছে বর্ত্তমানের কোমল গা। ৪১৭

গৌরীমেলসমুদ্ভূতা ধৈবতোদ্গ্রাহশোভিতা।
ধন্যাসাংশাপি কৌমারী প্রায়শঃ কম্পিতস্বরা॥ ৪১৮

ধনি সঋ গম গরি সনিধ | ধনি সরিস | গম পধনি ধপ ধনি ধপ গম পগ পগম গরিসম্ নিসধনি ধনি সস। ইতি কৌমারী। প্রথম প্রহরোত্তরম্। ৬০

কৌমারী রাগটির উৎপত্তি হয়েছে গৌরী মেল থেকে। ধা হচ্ছে এর উদ্গ্রাহ, ন্যাস ও অংশস্বর। এর স্বরগুলি প্রায়ই কম্পিত বা গমকযুক্ত হয়। ৪১৮

টিপ্পনী ঃ গৌরী মেল হচ্ছে আধুনিক ভৈরব ঠাটের অনুরূপ। সুতরাং পারিজাতের কৌমারী ভৈরব ঠাটের রাগ ছিল। আরোহণ-অবরোহণ ছিল, ধনিসগম ধনিস সনিধপগম পগমগরিসনিধনিস। বর্তমানে কৌমারী রাগটি খুব প্রচলিত নয়। বর্তমানের কৌমারী পূর্বী ঠাটের অন্তর্গত একটি ঔড়ব ষাড়ব জাতীয় রাগ। বর্জিত স্বর ধা। বাদী-সমবাদী গা-পা। আরোহণ-অবরোহণ, সঋগমপনর্স | র্সনপঋগঋস। এই কৌমারীর সঙ্গে প্রখ্যাত শ্রীরাগের সামঞ্জস্যটা লক্ষণীয়। শ্রীরাগের ঋ বাদী ও ধা বর্জিত নয়। কৌমারীর গা বাদী ও ধা বর্জিত। ৪১৮

গৌরীমেলসমুদ্ভূতা ষড়্জোদ্গ্রাহেণ মণ্ডিতা ॥
ম-নি-ত্যক্তা সদা রেবা গ-পাদি যমলস্বরা ॥ ৪১৯

সরি গপ ধস সরি গরি সস সধ পগ পগা রিস সরি গপ ধস ধস রিগ পগ রিস রিরি সস ধস্সা। ইতি রেবা। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৬১

রেবা রাগটিরও উৎপত্তি হয়েছে গৌরী মেল থেকে। এর গ্রহস্বর সা। মা ও নি স্বর একেবারে বর্জিত। এর গ-প প্রভৃতি স্বরগুলি যমল অর্থাৎ যুগলভাবে গ্রথিত হয়ে প্রযুক্ত হয়। ৪১৯

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের রেবা ছিল গৌরী মেল—আধুনিক ভৈরো ঠাটের রাগ। জাতি ছিল ঔড়ুব-ঔড়ুব যেহেতু ম-নি বর্জিত। সা ছিল এর গ্রহস্বর এবং গপ পগ ধর্স র্সধ এইরকম যুগলভাবে গ্রথিত হয়ে এর স্বরগুলি প্রযুক্ত হতো। রেবা, রেবাগুপ্তি, রেবাখণ্ডি প্রভৃতি রাগ সেকালে অতি প্রচলিত ছিল। রত্নাকরেও রেবগুপ্তি আলোচিত হয়েছে। কিন্তু, বর্তমানে রাগটি একেবারেই অপ্রচলিত হয়ে গিয়েছে। বর্তমানে, অপ্রচলিত রাগ হিসাবে যে রেবার পরিচয় আমরা পাই, সেটিও ভৈঁরো ঠাটের ঔড়ুব-ঔড়ুব রাগ। বর্জিত স্বর মা ও নি। বাদী-সমবাদী গা ও পা। আরোহণ-অবরোহণ হচ্ছে সঋগপদর্স | র্সদপগঋস। —কিন্তু, স্বর্গত ভাতখণ্ডেজী এই রেবা রাগটিকে পূর্বী ঠাটের অন্তর্গত সায়ংকালে গেয় রাগ বলেছেন। ৪১৯

গৌলস্তু গ-ধ-বর্জ্জঃ স্যাদ্ গৌরীমেলসমুদ্ভবঃ ॥ ৪২০

সরি মপনি সরি সস সনি পপ পম রিরি মরি পস | পম পম পম রিরিবি সরি সরি সনি সস। ইতি গৌলঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৬২

গৌল রাগটিও গৌরী মেল থেকে উদ্ভূত। এর গা ও ধা স্বর দুটি বর্জিত। ৪২০

টিপ্পনী ঃ গৌল ভেঁরো ঠাটের ঔড়ুব-ঔড়ুব জাতীয় গা-ধা বর্জিত রাগ ছিল। আরোহণ-অবরোহণ ছিল, সঋমপনর্স | র্সনপমঋস। বর্তমানে রাগটি একেবারে অপ্রচলিত হয়ে গেছে। প্রসঙ্গক্রমে এখানে উল্লেখযোগ্য যে, দক্ষিণ ভারতে মালব-গৌল, মায়া-মালব-গৌল প্রভৃতি নামযুক্ত যে সব রাগ আজও প্রচলিত রয়েছে, সেগুলিও সব ভৈঁরো ঠাটের রাগ। ৪২০

অথ কেদারগৌলঃ স্যাৎ তীব্রগান্ধার সংযুতঃ।
রজনীমূর্চ্ছনাযুক্তঃ রি-প যোগেন মণ্ডিতঃ। ৪২১

তথৈব ম-প-যোগেন পঞ্চমাংশেন শোভিতঃ।
আরোহে গ-ধ-বর্জ্জঃ স্যাদ্ রি-স্বরাংশঃ ক্বচিন্মতঃ ॥ ৪২২

নি সরি মপনি ধধা পম গরি রিপ মগরি গরিম | নিস রিম পসানি ধপ মপধা পম গরি রিরি গরি সনি সরি পম গরি গরি সনি সসা। ইতি কেদারগৌলঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৬৩

কেদার গৌল রাগের গা তীব্র। রাগটি রজনী মূর্চ্ছনার ভিত্তিতে সংগঠিত এবং এর রে-পা ও মা-পা স্বর-সঙ্গতি বিশেষ মাধুর্যপূর্ণ। এর পা স্বরটিই গৃহীত হয় অংশরূপে। মতান্তরে, রে স্বরটিও এর অংশ স্বররূপে বিবেচিত হয়। কেদার গৌলের আরোহণে গা-ধা স্বর বর্জিত। ৪২১—৪২২

টিপ্পনী ঃ কেদার-গৌলের আলোচনা প্রসঙ্গে প্রথমেই আমাদের লক্ষ্য করতে হবে, এর মূর্চ্ছনাটি। রজনী মূর্চ্ছনা হচ্ছে বর্তমানের বেলাবল ঠাটের অনুরূপ (২৮ পৃষ্ঠা দ্রষ্টব্য)। কিন্তু, এ রাগটির গা স্বরটি আবার তীব্র। সুতরাং জ্ঞা-র স্থান গা গ্রহণ করলে, রজনী মূর্চ্ছনার মা-র স্থান গ্রহণ করবে ম্মা। অতএব, কড়ি মধ্যমের জন্য কেদার-গৌলের মেল হয়ে যাবে, বর্তমানের কল্যাণ ঠাটের অনুরূপ। ফলে, এর রূপ দাঁড়াবে, ঔড়ুব-সম্পূর্ণ জাতির, সরম্মপনর্স | র্সনধপম্মগরস। বলাবাহুল্য, কেদার-গৌল নামটি বর্তমানে অপ্রচলিত। কিন্তু, রূপটি বেঁচে আছে কল্যাণ গোষ্ঠির রাগের মধ্যে। ৪২১-৪২২

অথ কর্ণাটগৌলঃ স্যাদ্ রি-তীব্রতরসংযুতঃ।
তীব্রগান্ধারসংযুক্তো গ-ম-ন্যাসাংশ শোভিতঃ॥ ৪২৩

ষড়জাদিমূর্চ্ছনোপেতঃ পাপন্যাসাবরোহকঃ।
আরোহে ধৈবতেনাপি ক্বচিদ্বর্জ্জঃ সতাং মতঃ॥ ৪২৪

সরি গম পধনি সরা সনী সসা | নিধ পম নিনি সরী সনি নি সসা।
ইতি কর্ণাটগৌলঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৬৪

কর্ণাটগৌল রাগের রে তীব্রতর। গা তীব্র। মা অংশস্বর। গা ন্যাসস্বর। অবরোহণে পা অপন্যাসস্বর। মূর্চ্ছনা ষড়জাদি। কেউ কেউ আরোহণে ধা স্বরটি বর্জন করে থাকেন। ৪২৩ ৪২৪

টিপ্পনী ঃ কর্ণাটগৌলের তীব্রতর রে হচ্ছে পারিজাতের শুদ্ধ গা। অর্থাৎ, বর্তমানের কোমল গা। তীব্র গান্ধারও ব্যবহৃত হচ্ছে এ রাগে। তার মানে, জ্ঞা ও গা দুইই ব্যবহৃত হচ্ছে। মূর্চ্ছনা ষড়জাদি। অর্থাৎ সা থেকে আরম্ভ হয়ে যথাক্রমে সজ্ঞগমপণস হচ্ছে। এবং অবরোহণের গতি হচ্ছে র্সণধপমগজ্ঞস। মতান্তরে এর গতি, সজ্ঞগমপধণর্স | র্সণধপমগজ্ঞস হয়। মূর্চ্ছনার কারণে এর রে স্বরটিকে তীব্রতর করবার ফলে, আসল রে স্বরটি বর্জিত হয়েছে।

বর্ত্তমানের আইন অনুসারে কর্ণাটগৌল একটি রে বর্জিত, কাফি ঠাটের ঔড়ুব-ঔড়ুব বা ষাড়ব-ষাড়ব রাগ। বর্ত্তমানে একেবারে অপ্রচলিত। ৪২৩-৪২৪

সারঙ্গগৌল আখ্যাতঃ সারঙ্গস্বরসম্ভবঃ।
স-ন্যাসো মধ্যমাংশশ্চ গ-ধ-হীনোহথ সাদিমঃ॥ ৪২৫

সরি মপনী সারি সনী সনি পম পম রিমা রিসা। নিস নিস নিস নিপ মবি পমপ পনী সরি মপ মবি মরি সনী সস। ইতি সারঙ্গগৌলঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৬৫

সারঙ্গগৌল রাগটির উৎপত্তি হয়েছে সারঙ্গ (মেল) থেকে। এর মূর্চ্ছনা ষড়জাদি এবং সা-ই এর ন্যাস স্বর। অংশস্বর মা। বর্জিত স্বর গা ও ধা। ৪২৫

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের ৪৪ সংখ্যক রাগের নাম সারঙ্গ। সারঙ্গ একটি গা-ধা বর্জিত ও দুই মা দুই নি যুক্ত রাগ। কিন্তু সারঙ্গগৌল রাগটি গা-ধা বর্জিত হলেও এর মধ্যে দুই মা বা দুই নি-য়ের অস্তিত্ব নেই। সারঙ্গ রাগের গা স্বরটি অতি তীব্রতম ছিল। অর্থাৎ শুদ্ধ মা ছিল এবং ধা স্বরটি ছিল তীব্রতর। অর্থাৎ পারিজাতের শুদ্ধ নি বা বর্ত্তমানের কোমল নি স্বর ছিল তীব্রতর ধা। দেখা যাচ্ছে সারঙ্গগৌল রাগে এই দুটি স্বরই বর্জিত। অতএব, সারঙ্গগৌলের স্বর ছিল সরমপন। বলাবাহুল্য, সারঙ্গগৌলের গা-ধা সাধারণভাবেই বর্জিত হয়েছে, মূর্চ্ছনার অজুহাতে স্বরান্তরিত হয়নি। অপরপক্ষে এর মেল সারঙ্গ। অর্থাৎ সারঙ্গের দুটি বিশিষ্ট স্বর হ্মা ও তীব্র নি (বর্ত্তমানের শুদ্ধ নি) এতে লাগছে। ফলে, সারঙ্গগৌলের ঠাট হয়ে যাচ্ছে, বর্ত্তমানের আইন অনুযায়ী, কল্যাণ। গা-ধা বর্জিত রাগ কল্যাণ গোষ্ঠীর মধ্যে আছে। কিন্তু, সারঙ্গগৌল নামটি বর্ত্তমানে অপ্রচলিত। ৪২৫

রীতিগৌলস্তু সম্পূর্ণো ধৈবতাদিকমূর্চ্ছনঃ।
অবরোহে প-বর্জ্জঃ স্যান্ন্যাসাংশ স-রি-ভূষিতঃ॥ ৪২৬

ধনি সরি গাম পধ নীনী ধপ মপ গগ রিস নিস। ধনি সরি গম পপ ধনি ধপম পগ রিস নিস সা। ইতি রীতিগৌলঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৬৬

রীতিগৌল একটি সম্পূর্ণ (সম্পূর্ণ-ষাড়ব) জাতীয় রাগ। এর মূর্চ্ছনা

ধৈবতাদি। অবরোহণে পা বর্জিত হয়। সা এর ন্যাসস্বর এবং অংশস্বর হচ্ছে রে। ৪২৬

টিপ্পনী: বর্ত্তমানের আইন অনুযায়ী রীতিগৌল ছিল একটি সম্পূর্ণ-ষাড়ব জাতির কাফি ঠাটের রাগ, যেহেতু, এটি পারিজাতের শুদ্ধ গা-নি (জ্ঞা-ণি) স্বরযুক্ত। ধৈবতাদি মূর্চ্ছনা হওয়ার কারণে এর আরোহণ-অবরোহণ হতো, ধ্ ণ্সরজ্ঞমপধণর্স | র্সণধমজ্ঞরস। লক্ষ্য করলে দেখা যাবে, স্বর পরিচিতির মধ্যে পা স্বরটি অবরোহণে বর্জিত হয়নি; পরন্তু, মা স্বরটি বর্জিত বা বক্রভাবে ব্যবহৃত হয়েছে। বলাবাহুল্য, মূল-এ ঠিক কী ছিল আমাদের পক্ষে অনুমান করা সম্ভবপর নয়। "অবরোহে প-বর্জঃ"-র স্থলে "ম-বর্জঃ" ছিল কিংবা স্বর পরিচিতির মা ও পা স্বর দুটি পরবর্তীকালের নকলনবিশীর হাতে পড়ে গণ্ডগোলের সৃষ্টি করেছে কি না আমাদের পক্ষে অনুমান করা সম্ভবপর নয়। রাগটি বর্ত্তমানে অপ্রচলিত। ৪২৬

অথ নারায়ণে গৌলে তীব্রগান্ধারসংযুতে।
অবরোহে ধ-গৌ নস্তো নির্ঘোরন্যতবাদিমে॥ ৪২৭

পুনঃস্বস্থানগমক আরোহে রি-পয়োর্ম্মতঃ।
পূর্ব্বোত্তরাহতোপেতে মধ্যমন্যাসমণ্ডিতে॥ ৪২৮

নি সরি গরি সরি মপ পধ পম রিগ রিস | নি সনি পম পপ রিগ রিস | রিম পম পম রিরি গরিস | নিসনি সরি মরি মপ ধপ মপ মরি মরি গরি সনি পনিস। ইতি নারায়ণ গৌলঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্ | ৬৭

নারায়ণগৌল রাগের গা স্বর তীব্র। মা স্বর ন্যাস্। অবরোহণে গা-ধা বর্জিত। মূর্চ্ছনা নি এবং রে উভয় স্বরকে ভিত্তি করেই হতে পারে। আরোহণে, রে-পা স্বর-সঙ্গতিতে 'পুনঃ স্বস্থান' নামক গমক ব্যবহার করতে হয় এবং অন্যান্য স্বর ব্যবহারের ক্ষেত্রেও 'পূর্বাহত' ও 'উত্তরাহত' নামক গমক দুটি ব্যবহৃত হয়ে থাকে। ৪২৭-৪২৮

টিপ্পনী: নারায়ণগৌলের রূপ ছিল, বর্ত্তমানের খাম্বাজ ঠাটের মতো। অর্থাৎ বর্ত্তমানের শুদ্ধ গা স্বরটি ব্যবহৃত হতো। আরোহণ করতো ণ্সরগম-পধণর্স কিংবা রগমপধণর্সর্র। অবরোহণে গা-ধা বর্জিত হয়ে র্সণপমর-

গরস হতো। এই রাগটিকে ফুটিয়ে তোলবার জন্য তিন রকমের গমক ব্যবহৃত হতো (গমক প্রকরণের পুনঃ-স্বস্থান দ্রষ্টব্য)। পূর্বাহত ও উত্তরাহত নামক গমক দুটি অবশ্য আলাদাভাবে আলোচিত হয়নি পারিজাতে ; কিন্তু, পুনঃ স্বস্থান ও প্রত্যাহত গমকের সঙ্গে এ দুটির সম্পর্ক অতি ঘনিষ্ঠ। নারায়ণগৌল ছিল খাম্বাজ ঠাটের সম্পূর্ণ-ঔড়ুব জাতির রাগ। কিন্তু, স্বর পবিচিতির মধ্যে পপ রগ রস প্রভৃতির প্রয়োগ লক্ষ্য করলে সন্দেহ জাগবে, নারায়ণগৌলের অবরোহণে রে ও গা স্বর বর্জিত হলো কী করে ? বস্তুতঃ প্রয়োগটা হচ্ছে বক্রগতির ব্যবহার। সেকালে এইভাবেই বক্রগতির প্রয়োগ বোঝানো হতো। রাগটি বর্ত্তমানে অপ্রচলিত। ৪২৭-২৮৮

অথ মালবগৌলঽস্মিন্ গৌরীস্বরসমুদ্ভবে।
ত্যক্ত-ধে-বি-স্বরোদ্গ্রাহে ন হ্যারোহে তু গ-স্বরঃ।
আরোহে যদি গান্ধারঃ পাদির্ম্মান্তো বিধীয়তে॥ ৪২৯

রিম পনি সসনি পপম গগ বিম গবিস | রিম পনি পনি সরি সবি মা রিগ গগা বিস | সনি পগ পম গস রিম গরিসা। ইতি মালবগৌলঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৬৮

মালবগৌল বাগটির উৎপত্তি হয়েছে গৌবী মেল থেকে। এরা ধা স্বরটি একেবারে বর্জিত। গা স্বরটিও আরোহণে বর্জিত। তবে, মতান্তর আছে। যে ক্ষেত্রে গা স্ববটি আরোহণেও ব্যবহৃত হয়, সে ক্ষেত্রে মালবগৌলের মূর্চ্ছনা হয়ে যায় পঞ্চমাদি এবং মা হয় ন্যাস্ স্বর। নাহলে, এব গ্রহস্বর হচ্ছে রে। ৪২৯

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের পরবর্তীযুগে বিরচিত অনেক গ্রন্থে মালবগৌল মালবগৌড়রূপে আলোচিত হয়েছে। এর চেহারা ছিল, ঋমপনর্স | র্সনপমগঋসা | বা প ন্সঋগমপনর্সা | র্সনপমগঋস। অর্থাৎ ঔড়ুব-ষাড়ব বা ষাড়ব-ষাড়ব জাতির রাগ ছিল এটি। রাগটি বর্ত্তমানে অপ্রচলিত। কিন্তু, দক্ষিণী সঙ্গীতের মায়া-মালব-গৌল-এব সঙ্গে এর কিছুটা সামঞ্জস্য পরিলক্ষিত হয়। মায়া-মালব-গৌল হচ্ছে মালব-গৌল মেল-এর, অর্থাৎ উত্তর ভারতীয় ভৈঁরো ঠাটের তথা সেকালের গৌরী মেল্-এর রাগ। ৪২৯

গ-নী ত্যজ্যাবথারোহে রি-ধৌ যত্র চ কোমলৌ।
ষড়্জাদি স্বর সম্ভূতির্দেশ্যামংশস্তু রি-স্মৃতঃ ॥ ৪৩০

সরি মপ ধসনি নিধ মপ গগ রিস—রিরি সনী ধসা | সরি মপ নিনি ধমপ মপ গগরি সরি মপ পম গরি রিগ রিস | ধধস। ইতি দেশী। সর্বদা। ৬৯

দেশী রাগের রে ও ধা স্বর কোমল। আরোহণে গা ও নি বর্জিত। রে এর অংশস্বর। মূর্চ্ছনা ষড়জাদি। ৪৩০

টিপ্পনী ঃ দেশী রাগটি ছিল ভৈরবী ঠাটের ঔড়ুব-সম্পূর্ণ জাতির রাগ। চেহারা ছিল সঋমপধস | র্সণদপমজঋস। এখানে স্মরণ রাখতে হবে পারিজাতের শুদ্ধ গা নি—বর্ত্তমানের কোমল গা নি এবং সেই কারণেই কোমল রে-ধা যুক্ত হয়ে দেশী ভৈরবী ঠাটের রাগ হয়েছে। বর্ত্তমানেও, ভৈরবী ঠাটের অন্তর্গত এক রকমের দেশী রাগ পাওয়া যায়। তবে, এ রাগটি খুব প্রচলিত নয়। যেটি প্রচলিত সেটি আসোয়ারী ঠাটের। আসোয়ারী ঠাটের রাগটি ঔড়ুব-সম্পূর্ণ জাতির। বাদী-সম্বাদী পা ও রে। ব্যবহার দুই নি। আরোহণ-অবরোহণ সরমপনর্স | র্সণদপমজরস। বর্ত্তমানে, অপ্রচলিত বা অর্দ্ধ-প্রচলিত ভৈরবী ঠাটের দেশী রাগটির চেহারা এবং চলনও আসোয়ারী ঠাটের দেশীর মতোই, পার্থক্য পরিলক্ষিত হয় শুধু রে স্বরে। প্রসঙ্গক্রমে, এখানে এ কথাও উল্লেখযোগ্য যে. বর্ত্তমানেও, ভৈরবী ঠাটের আসোয়ারী নামক একটি রাগ প্রচলিত আছে এবং কৌলীন্যের বিচারে, এই ভৈরবী ঠাটের আসোয়ারী বা আসাবরী রাগটিই অধিকতর প্রাচীন—আসোয়ারী ঠাটের আসোয়ারী বা আসাবরী রাগের তুলনায়। ৪৩০

হিন্দোলেঽথ রি-পৌ ত্যজ্যৌ কোমলো ধৈবতো ভবেৎ ॥ ৪৩১

সগ মগ নিস | সনি ধম গম গস সগ মধম ধম ধনিস | গমনি সনিধ মগ মগ সনি সসা | ইতি হিন্দোলঃ। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ৭০

হিন্দোল রাগে রে ও পা স্বর বর্জিত এবং ধা কোমল। ৪৩১

টিপ্পনী ঃ হিন্দোলের চেহারা ছিল সজ্ঞমদণর্স | র্সণদমজ্ঞস। অর্থাৎ আসোয়ারী ঠাটের ঔড়ুব-ঔড়ুব জাতির রাগ। বর্ত্তমানে প্রচলিত হিন্দোলের সঙ্গে, পারিজাতের হিন্দোলের কোনই সাদৃশ্য নেই, কেবলমাত্র বর্জিত

স্বর দুটি ছাড়া। হিন্দোলী নামক একটি শুদ্ধ মা-যুক্ত অর্দ্ধ প্রচলিত রাগ আছে; কিন্তু তার সঙ্গেও পারিজাতের হিন্দোলের জ্ঞা-দা-নি মেলে না। অপরপক্ষে, কর্ণাটিক্ পদ্ধতির হিন্দোল রাগটির সঙ্গে পারিজাতের হিন্দোলের র্বসাঙ্গীন সামঞ্জস্য লক্ষ্য করে বিস্মিত হতে হয়; কারণ, পারিজাত ছিল উত্তর ভারতীয় সঙ্গীত গ্রন্থ। বর্ত্তমানে, উত্তর ভারতে প্রচলিত হিন্দোল রাগটি, কল্যাণ ঠাটের ঔড়ুব-ঔড়ুব জাতির রাগ। বাদী-সমবাদী ধা-গা। ব্যবহার কড়ি মধ্যম। আরোহণ-অবরোহণ হচ্ছে সগহ্মধনধ,র্স | র্সনধ,হ্মগ,স। অবশ্য, এ রাগটিও দিবা দ্বিতীয় প্রহরে গেয় রাগ। ৪৩১

হিন্দোলো রি-প-যোগেন মার্গহিন্দোলকোভবেৎ। ৪৩২

ইতি মার্গহিন্দোলঃ | দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ৭১

হিন্দোল রাগের মধ্যে রে-পা স্বর দুটি যুক্ত করলে মার্গহিন্দোল রাগের সৃষ্টি হয়। ৪৩২

টিপ্পনীঃ মার্গহিন্দোল ছিল আসোয়ারী ঠাটের সম্পূর্ণ-সম্পূর্ণ রাগ। চেহারা ছিল, সরজ্ঞমপদণর্স | র্সণদপমজ্ঞরস। বর্ত্তমানে অপ্রচলিত। ৪৩২

রি-ধৌ তু কোমলৌ জ্ঞেযাবাভীরী মূর্চ্ছনাযুতে।
আরোহে চ ধ-বর্জ্জিত্বং রাগে ঢক্কাভিধানকে ॥ ৪৩৩

সরি গম পনি সস নিধ পনি ধপ ধপ মপ ধপ মগা রিস | সরি গগ পনিধ ধপ গারিস (য কম্পনং সর্বত্র) পগা রিস নিধ পপ ধস রিগ মপা গারি সরিস।

ইতি ঢক্কঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৭২

ঢক্ক রাগের মূর্চ্ছনা আভীরী রাগের মতো। এর রে-ধা স্বর কোমল। আরোহণে ধা বর্জিত। ৪৩৩

টিপ্পনীঃ পারিজাতকার এখানে আভীরিকা (৩৯৯ সূত্র দ্রষ্টব্য) নামক রাগটির স্বর-ব্যবস্থার কথা বলছেন না—মূর্চ্ছনার কথা বলছেন। অর্থাৎ, আভীরিকার মতো ঢক্ক রাগেরও মূর্চ্ছনা হচ্ছে ষড়জাদি। কিন্তু স্বর-ব্যবস্থা ভিন্ন। আভীরিকার স্বর-ব্যবস্থার মধ্যে ধা কোমল ও নি তীব্র ছিল। ঢক্ক রাগের মধ্যে রে ও ধা দুটি স্বরই কোমল; কিন্তু নি সম্বন্ধে কোন মন্তব্য উল্লিখিত হয়নি। সুতরাং ঢক্কর নি ছিল পারিজাতের শুদ্ধ নি। অর্থাৎ বর্ত্তমানের কোমল নি। অধিকন্তু, ঢক্কর আরোহণে ধা স্বরটি বর্জিত। অতএব, ঢক্কর

চেহারা ছিল সঋজ্ঞমপণস | স্ঁণদপমজ্ঞঋস। অর্থাৎ, বর্ত্তমানের ভৈরবী ঠাটের অন্তর্গত ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ ছিল এক। যা এটি বর্তমানে বিলুপ্ত। তবে, অর্ধ-প্রচলিত কোমল ভীমপলাসী ও কোমল ধানেশ্রীর সঙ্গে এর সামঞ্জস্য পরিলক্ষিত হয়। ৪৩৩

বিস্তু তীব্রতরো যস্মিন্ গান্ধারস্তীব্রসংজ্ঞকঃ।
ধস্তু তীব্রতরঃ প্রোক্তো নিষাদস্তীব্রনামকঃ।
অবরোহে ধ-গৌ নস্তো নাটে রি-স্বর মূর্চ্ছনা ॥ ৪৩৪

রিগ মপ ধনি সস নিগ মম পম মঁপ সাধ মগরি গম পধনি সধনি সস নিপ সনিপ মম পম মপ মম পম মঁা স|া সনা নসা। ইতি নাটঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৭৩

নাট রাগের রে তীব্রতর, গা ও নি তার এবং গা তীব্রতর। নাটের অবরোহণে ধা-গা বর্জিত হয়। এর মূর্চ্ছনা ঋষভাদি। ৪৩৪

টিপ্পনী ঃ নাটের যে স্বরটি ছিল তীব্রতর। অর্থাৎ যে স্বরটি মূর্চ্ছনার কারণে তীব্রতর হয়ে গিয়ে, পারিজাতের শুদ্ধ গা বা বর্তমানের কোমল গা স্বরের স্থান অধিকার করেছিল। নাটের গা ও নি স্বর দুটি ছিল তীব্র অর্থাৎ বর্তমানের শুদ্ধ গা, নি। গা ছিল তীব্রতর। অর্থাৎ রে স্বরটির মতো ধা স্বরটিও মূর্চ্ছনার কারণে স্থান পরিত্যাগ করে, পারিজাতের শুদ্ধ নি বা বর্তমানের কোমল নি-তে পরিণত হয়েছিল। ফলে, দেখা যাচ্ছে, নাটের স্বরগুলি ছিল জ্ঞগণন। অর্থাৎ, আসলে রে-ধা স্বর দুটিই বর্জিত হয়ে গিয়েছিল। নাটের মূর্চ্ছনা ছিল ঋষভাদি। সুতরাং, চেহারাটা ছিল, জ্ঞগমপণনর্স। এর অবরোহণে ধা-গা বর্জিত ছিল। অতএব, অবতরণ করতো, র্সনপগজ্ঞস। এখানে স্মরণ রাখতে হবে ধা = ণি এবং গা = তীব্র গা। কেন না, জ্ঞা = তীব্রতর রে। বর্তমানে, নাটের এ রূপ প্রচলিত নেই। তবে, নট-মল্লার নামক একটি সম্পূর্ণ জাতির রাগে দুই গা ও দুই নি ব্যবহৃত হয়ে থাকে। যথা, স, সগ, মগ, গমপ, ণধর্স | র্সনিধ, ণপ, মজ্ঞ, মরস। ৪৩৪

বেলাবলীসমুদ্ভূতো মাংশো রি-ন্যাসকো নটঃ।
অবরোহে গ-হীনঃ স্যাদ্ গান্ধারাদিকমূর্চ্ছনা ॥ ৪৩৫

গম পধনি সসনি ধপ মম পম মস। রিগ মরিস ধনি সধনি সসনি পস (নিষাদ তার ষড্‌জয়োঢ´ালুঃ) সনি সনিস নিধ পধনি সস নিপ। (সর্বত্র বিকর্ষণম্) ধনী ধপ মমপ মম সরিগ সারিস। ইতি নট নারায়ণঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৭৪

নট রাগের উৎপত্তি হয়েছে বেলাবলী মেল থেকে। এর মূর্চ্ছনা গান্ধারাদি। মধ্যম অংশ স্বর। ন্যাস স্বর ঋষভ এবং অবরোহণে গান্ধার স্বরটি বর্জিত। ৪৩৫

টিপ্পনী : পারিজাতের বেলাবলী (৪০৮ সূত্র, ৫০ সংখ্যক রাগ) ছিল আধুনিক কাফি ঠাটের কোমল গা-নি যুক্ত রাগ। সুতবাং নটও ছিল একটি কাফি ঠাটের রাগ। অবরোহণে গা বর্জিত হওয়ার জন্য এর জাতি ছিল সম্পূর্ণ-ষাড়ব। মূর্চ্ছনা ছিল গান্ধারাদি। অতএব, এর চেহারা ছিল জ্ঞমপধণর্স। র্সণধপমরস। অবশ্য, বেলাবলীর "কচ্চিৎ গান্ধার মূর্চ্ছনার" ওপর গুরুত্ব আরোপ করে নট-এর জ্ঞ-ণি স্বর দুটিকে গা-নি রূপেও গ্রহণ করা যেতে পারে, কিন্তু, লক্ষ্য করবার বিষয়, পারিজাতে নারায়ণী (৩৮২ সূত্র, ২৪ সংখ্যক রাগ) বলেও একটি রাগ রয়েছে। তার ঠাট ছিল আধুনিক বেলাবলের মতো তীব্র গা-নি যুক্ত। কিন্তু, নারায়ণীর সঙ্গে নট-এর কোনই সামঞ্জস্য নেই। অপরপক্ষে, বর্তমানে যে নট বা নটনারায়ণ প্রচলিত রয়েছে, তার সঙ্গেও পারিজাতের নট-এর কোন সামঞ্জস্য নেই। বরং, নারায়ণীর সঙ্গে কিছুটা মিল আছে। বর্তমানে প্রচলিত নটও বেলাবল ঠাটের একটি সম্পূর্ণ-ঔড়ুব জাতীয় রাগ। বাদী সম্বাদী মা-সা। অবরোহণে বর্জিত হয় ধা-গা। চেহারা, সরগমপধনর্স। র্সনপমরস। পারিজাতের নট-এর স্বর পরিচিতির মধ্যে বন্ধনীযুক্ত মন্তব্য দুটিও উল্লেখযোগ্য। "নিষাদতারষড্‌জয়োঢ´ালু"—এর দ্বারা বোঝানো হ'য়েছে যে মুদারার পা থেকে (সম্ভবতঃ সব ক'টি স্বর থেকেই) তারার র্সা-তে পৌছতে হলে, নি স্বরটিকে আশ্রয় করে চট করে গড়িয়ে যাওয়ার মতো করে পৌছতে হবে। অর্থাৎ পা নর্স। ঢালু বা সুঢালু নামক কোন গমকের আলোচনা পারিজাতে নেই,—রত্নাকরে আছে। ঢালু, নামে গমক হলেও, আধুনিক অর্থে, কৃন্তনের মতো একটা প্রক্রিয়া বোঝায়; কিন্তু, মীড় নয়। স্বর পরিচিতির মধ্যে "সর্বত্র বিকর্ষণম্" মন্তব্যটিও লক্ষণীয়। বিকর্ষণ গমকের আলোচনা পারিজাতের গমক প্রকরণে দ্রষ্টব্য। ৪৩৫

শঙ্করাভরণোৎপন্নে গান্ধার স্বর-বর্জ্জিতে।
অথ সালঙ্গ নাটেঽস্মিন্ স-ন্যাসাংশ সমন্বিতে।
ষড়্জোদ্গ্রাহেণ সম্পন্নে মা-ধাবাম্রেড়িতৌ স্মৃতৌ॥ ৪৩৬

সসরি মম পধ ধপ মসপ মমরি সসা ধপ মপ ধস সরি রিস | রিম মপ ধনী ধপ মম মমরি সসা ধপ মপধ সস হিসা। ইতি সালঙ্গনাটঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৭৫

সালঙ্গনাট রাগটির উৎপত্তি হয়েছে শঙ্করাভরণ মেল থেকে। এর গ্রহ, অংশ ও ন্যাস স্বর হচ্ছে সা। গা এ রাগের বর্জিত স্বব। মা ও ধা আম্রেড়িত। অর্থাৎ, দু'বার বা তিনবার করে আবৃত্তি করতে হয়। ৪৩৬

টিপ্পনীঃ পারিজাতের ৪৮ সংখ্যক বাগ শঙ্করাভরণ ছিল আধুনিক বেলাবল ঠাটের রাগ। সুতরাং, সালঙ্গনাটও ছিল বেলাবল ঠাটের ষাড়ব-ষাড়ব বাগ, যেহেতু, এর গা স্বর বর্জিত। চেহারাটা ছিল সরমপধনর্স | র্সনধপমরস। সালঙ্গনাটের মা-ধা স্বরদুটি আম্রেড়িত ছিল। অর্থাৎ মধ মধ বা মধ মধ মধ বা মধ ধম মধ—এই রকমভাবে দু'বার বা তিনবার আবৃত্তি করলে তবেই সালঙ্গনাটের রূপ প্রকট হতো। বর্ত্তমানে এ রাগটি অপ্রচলিত | ৭৩৬

ছায়ানাটস্তু বিজ্ঞেয়ঃ শঙ্করাভরণস্বরৈঃ।
আরোহণে নি বর্জ্য স্যাদবরোহে গ-বর্জ্জিতঃ।
ধৈবতোদ্গ্রাহসংযুক্তো রি-ন্যাসোঽনেকমধ্যমঃ॥ ৪৩৭

ধস সরি গম পধ সনি ধপ মম রিধ পম পম মম মরি ধাপা মম সরি সরি সরি সস। ইতি ছায়ানাটঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৭৬

ছায়ানাট রাগের স্বরগুলিও শঙ্করাভরণের মতো। এর আরোহণে নি ও অবরোহণে গা স্বর বর্জিত। ধা এর গ্রহস্বর এবং ন্যাসস্বর হচ্ছে রে। মা স্বরটি এই রাগে প্রবল! ৪৩৭

টিপ্পনীঃ ছায়ানাটও ছিল আধুনিক বেলাবল ঠাটের ষাড়ব-ষাড়ব রাগ। চেহারা ছিল ধ্সরগমপধর্স | র্সনধপমরস। এর মধ্যমটি প্রবল ছিল। বর্ত্তমানে ছায়ানাট নেই; কিন্তু ছায়ানট অতি প্রচলিত রাগ। রবর্ত্তমানে, তিন রকমের ছায়ানট প্রচলিত আছে। যথা, বেলাবল ঠাটের

নিরঙ্কুশ শুদ্ধ গা-নি যুক্ত। কল্যাণ ঠাটের দুই মধ্যম যুক্ত এবং দুই মধ্যম ও দুই নিষাদযুক্ত। এই তিনটি রূপের কোনটিই ষাড়ব-ষাড়ব নয়, প্রবল মধ্যম যুক্তও নয়। পরন্তু, পা-রে সঙ্গতি-যুক্ত। ছায়ানট রাগ সম্বন্ধে বিশদ আলোচনা মৎ প্রণীত ভারতীয় সঙ্গীত পরিচিতি প্রথম খণ্ডে দ্রষ্টব্য। ৪৩৭

অথ কামোদনাটেঽস্মিন তীব্র গান্ধার সংযুতে।
ধৈবতোদগ্রাহ সম্পন্নেঽবরোহে গ-ধ বর্জ্জিতে।
স-ন্যাসো মধ্যমাংশঃ স্যাৎ সর্বত্র বহুকম্পনম্॥ ৪৩৮

ধনি সরি গম পধনি সসনি সস নিপ মমপ মম রিস | সসপা মম রিধ ধনি সধনি সরি গম পমম রিস রিস নিপ মপ ধনি সস নিপ সস নিপ নিপ মম পমম রিস | সস ... সধনি ধরি গম গমম সরি গনি পম পধনি সমম মরি সধনি সসনি সস। ইতি কামোদনাট। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ।।

কামোদনাট রাগের গা স্বর তীব্র। এর গ্রহস্বর ধা, ন্যাস স্বর সা ও অংশস্বর মা। রাগটির অবরোহণে গা ও ধা স্বর বর্জিত। কামোদনাটের সবগুলি স্বরেই অনেক রকমের কম্পন (গমক) ব্যবহৃত হয়ে থাকে। ৪৩৮

টিপ্পনী: কামোদনাটের গা স্বরটি ছিল তীব্র এবং নি স্বরটি ছিল (পারিজাতের) শুদ্ধ নি। সুতরাং আধুনিক খাম্বাজ ঠাটের সম্পূর্ণ-ঔড়ুব জাতির রাগ ছিল এটি। চেহারা ছিল ধ্‌ণ্‌সরগমপধণস | সণপমরস। বর্ত্তমানে কামোদনাট নামক কোন রাগ প্রচলিত নেই। প্রসঙ্গক্রমে, এখানে উল্লেখযোগ্য যে, নট কামোদ নামক একটি কল্যাণ ঠাটের সম্পূর্ণ জাতির রাগের সঙ্গে আমাদের পরিচয় আছে। আজ থেকে প্রায় আটত্রিশ বছর পূর্বে, কোন বিখ্যাত ঘরোয়ানাদারের নিকট থেকে, নট-কামোদ রাগের 'বনে রহো সাহেব তুম' নামক তানসেন বিরচিত ধ্রুপদটি শিখেছিলাম। এ ঘরোয়ানার ছায়ানট ছিল নিরঙ্কুশ গা-নি যুক্ত বেলাবল ঠাটের এবং আলোচ্য নট-কামোদটি ছিল কড়ি মধ্যম যুক্ত কল্যাণ ঠাটের ছায়ানটের অনুরূপ। ৪৩৮

আভীরীমেল সম্ভূতোঽবরোহে ধ-স্বরোজ্ঝিতঃ।
অথ ন্যাসবিশেষাচ্যঃ আভীরীনাটকঃ স্মৃতঃ।
স-স্বরাদি গ্রহন্যাসো যস্মিন্নংশৌ গ-নী স্বরৌ॥ ৪৩৯

সরি গম পধ নিস সস নিপ মমপ মগা উগা সানী উ সসা | পা মমপ মম পপ ধনি সনি পস সরিস সনি পনি পম পমম পপ সসা রিস রিস নীস সা। ইত্যাভীরীনাটঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৭৮

আভীরীনাট রাগটির উৎপত্তি হয়েছে আভীরী মেল থেকে। এর গ্রহ ও ন্যাস স্বর সা। অংশস্বর গা ও নি। অবরোহণে ধা বর্জিত। মূর্চ্ছনা ষড়জাদি। এই রাগটির ন্যাস স্বর বিশেষ বৈশিষ্ট্যপূর্ণ। ৫৩৯

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের ৪১ সংখ্যক রাগ আভীরিকা ছিল জ্ঞা দা স্বরযুক্ত রাগ। সুতরাং আভীরীনাটেরও স্বর ছিল জ্ঞা দ। চেহারা ছিল সরজ্ঞম-পদনস | সনপমজ্ঞরস। এর ন্যাসস্থানটি ছিল বৈশিষ্ট্যপূর্ণ। অর্থাৎ সা ছিল এর ন্যাসস্বর এবং অন্যান্য স্বরগুলি এই সা স্বরের দ্বারা ক্রমাগত প্রভাবান্বিত হতো। এই জন্যই স্বর পরিচিতির মধ্যে মগা উগা সানী উ সসা উল্লিখিত হয়েছে। এর দ্বারা বুঝতে হবে মগা (স) গা সানী (স) সস ইত্যাদির মতো প্রচ্ছন্ন মীড়যুক্ত স্বর প্রয়োগ। বর্তমানে আভেরী নামক একটি অর্ধ প্রচলিত রাগ আছে এবং আভারী ভৈরব বা আহীর-ভৈরোর মতো প্রচলিত রাগও আছে। কিন্তু আভীরীনাট নামক কোন রাগ প্রচলিত নেই। ৫৩৯

কল্যাণমেল সম্ভূতোঽবরোহে গ-ধ বর্জ্জিতঃ।

ষড়্জাদি মূর্চ্ছনোপেতো রাগঃ কল্যাণনাটকঃ॥ ৪৪০

সরি গম পধ নিস সনিপম পমমম মগ রিগ মারি সরি সনী সসসা | পাম মরি গাম রিস রিস নীস সসা। ইতি কল্যাণনাটঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৭৯

কল্যাণনাট রাগটির উৎপত্তি হয়েছে কল্যাণ মেল থেকে। এর অবরোহণে গা-ধা বর্জিত। মূর্চ্ছনা ষড়জাদি। ৫৪০

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের কল্যাণ ছিল বর্তমানের কল্যাণের মতোই। সুতরাং, কল্যাণনাটের চেহারা ছিল সরগমপধনর্স | র্সনপক্ষরস। অর্থাৎ সম্পূর্ণ-ঔড়ুব। বর্তমানে রাগটি প্রচলিত নেই ৪৪০

অথ কেদারনাটোঽস্মিন্ রোহে রি-ধ বর্জ্জিতে।

মাদিমে চ গ-নী তীব্রাবরোহে ধ-গোজঝিতে॥ ৪৪১

গম পনী সনি পমা মরি সরি সনী সসা | পানি সপনী নিপম মরি মরি সনীস সা | পানি সপনী সস মরিস | গম পনি সমম মপ মম সরিগ মারিস সনিস | সস গমরি মম মরি সরি সনা সসা। ইতি কেদারনাটঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৮০

কেদারনাট রাগের আরোহণে রে ও ধা স্বর বর্জিত। অবরোহণে বর্জিত হয় ধা ও গা স্বর। এর গ্রহ স্বর হচ্ছে মা। গা ও নি স্বর তীব্র। ৪৪১

টিপ্পনীঃ কেদারনাট ছিল আধুনিক বেলাবল ঠাটের ঔড়ুব ঔড়ুব জাতীয় রাগ, কারণ, এর গা-নি ছিল তীব্র এবং আরোহণ-অবরোহণ ছিল, যথাক্রমে গমপনর্স | র্সনপমরস। কেদারনাটের ধৈবত স্বরটি ছিল একেবারেই বর্জিত এবং আরোহণ-অবরোহণে অধিকন্তু হিসাবে বর্জিত হতো রে ও গা স্বর। প্রসঙ্গক্রমে এখানে উল্লেখযোগ্য যে, কেদারনাটের গ্রহস্বর হিসাবে, মূল সূত্রে, মা স্বরটির কথা উল্লিখিত হয়েছে। কিন্তু, স্বর-পরিচিতিতে গা স্বরটিকে অবলম্বন করেই রাগরূপ বর্ণনা করা হয়েছে। এই অসঙ্গতির কারণ বিশদ আলোচনা সাপেক্ষ। আপাততঃ আমরা দেখতে পাচ্ছি, গ্রহস্বরকে গ্রহণ করে মপনর্সর্র্ করবার উপায় নেই যেহেতু, কেদারনাটের আরোহণে রে স্বর বর্জিত। মপনর্সর্গর্ম | র্মর্রর্সনপম হতে পারে। কিন্তু, স্বর-পরিচিতিতে গা-কে অবলম্বন করেই রাগরূপ দেখানো হ'য়েছে। এর তাৎপর্য্য দুর্বোধ্য। আমাদের সংগ্রহে যতগুলি পারিজাত রয়েছে, তার সবগুলিতেই 'মাদিমে' কথাটি ব্যবহৃত হয়েছে, এবং গা স্বরকে অবলম্বন করেই রাগরূপ দেখানো হয়েছে—কেবলমাত্র একটি ছাড়া। স্বর্গত রসিক মোহন চট্টোপাধ্যায় কর্তৃক সম্পাদিত, সঙ্কলিত ও প্রকাশিত সঙ্গীত পারিজাতের ৪৪০ সংখ্যক সূত্রে কেদারনাট আলোচিত হ'য়েছে এবং এর মধ্যে 'মাদিমের' পরিবর্তে 'গাদিমে' কথাটি স্থান পেয়েছে কিন্তু রাগরূপ বর্ণনা করা হ'য়েছে মা স্বরটিতে অবলম্বন করে। অর্থাৎ গ্রহস্বর পরিচিতির সাধারণ ও স্বাভাবিক আইনটি উভয় ক্ষেত্রেই লঙ্ঘিত হ'য়েছে। ব্যাপারটা, উভয় ক্ষেত্রেই, মুদ্রাকর প্রমাদসঞ্জাত অনুমান করতে পারলেই আমাদের পক্ষে সুবিধা হয়; কিন্তু, জোর করে কিছু মন্তব্য করা মুস্কিল। অর্থাৎ, মাদিমে-এর স্বর পরিচিতিতে মম পনী সনি হওয়াই স্বাভাবিক ছিল। রাগটি বর্ত্তমানে অপ্রচলিত। ৪৪১

বরাটীস্বরসঞ্জাতে বরাটীনাটকে পুনঃ।
অবরোহে ধ-গৌ বর্জ্জ্যৌ ন্যাসাংশৌ ষড়্জপঞ্চমৌ।
ধৈবতোদ্‌গ্রাহসম্পন্নে নি-ময়োঃ কম্পনং ভবেৎ॥ ৪৪২

ধনি সরি গম পসরি পম পম পম মরি পম মা | সনী সধা। ইতি বরাটি নাটঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্ ৮১

বরাটিনাট রাগটির উৎপত্তি হয়েছে বরাটি মেল থেকে। এর অবরোহণে ধা ও গা স্বর বর্জিত হয়। এর গ্রহস্বর ধা, অংশস্বর পা এবং ন্যাস স্বর হচ্ছে সা। বরাটিনাটের নি ও মা স্বর দুটিতে কম্পন ব্যবহৃত হয়। ৪৪২

টিপ্পনী: পারিজাতের ৩২ সংখ্যক রাগ বরাটিকা ছিল আধুনিক পূর্বীঠাটের অন্তর্গত রাগ। সুতরাং ববাটিনাট রাগটিরও স্বর-ব্যবস্থা ছিল সঋগক্ষপদন। এর আরোহণ-অবরোহণ ছিল, যথাক্রমে, দন্সঋগক্ষপদনর্স | র্সনপক্ষঋস। অর্থাৎ সম্পূর্ণ ঔড়ুব জাতীয় রাগ ছিল এটি। বরাটিনাটের মা ও নি স্বর দুটি কম্পিত হতো। এই কম্পনকে যদি গমক জাতীয় কোন কিছু অনুমান করা যায়, তাহলে শারীর নামক গমকের সঙ্গে এর সামঞ্জস্য ছিল বলা চলে। (গমক প্রকরণ দ্রষ্টব্য)। রাগটি বর্ত্তমানে অপ্রচলিত —৪৪২

গৌরীমেলসমুৎপন্নারোহণে গ-নি-বর্জ্জিতা।
মধ্যমোদ্‌গ্রাহ্ধাংশাত্মাসাবরী ন্যাসপঞ্চমা ॥ ৪৪৩

মপ ধসরি মপম গরি সধ সরি মরি সধরি ধপম পম গরিম পমপ রিরি গরিস রিরি মাগরিসা | ইত্যাসাববী। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ৮২

আসাবরী রাগটির উৎপত্তি হয়েছে গৌরী মেল থেকে। এর আরোহণে গা ও নি বর্জিত। মা এর গ্রহস্বর ধা অংশস্বর এবং ন্যাস স্বর হচ্ছে পা। —৪৪৩

টিপ্পনীঃ পারিজাতের গৌরী ছিল আধুনিক ভৈঁরো ঠাটের রাগ। সুতরাং আসাবরীর স্বর ব্যবস্থাও ছিল ঋগদন। আসাবরীর আরোহণে গা ও নি স্বর বর্জিত হতো এবং অবরোহণ সম্পূর্ণ ছিল। অর্থাৎ, ঔড়ুব সম্পূর্ণ জাতির রাগ ছিল এটি। আ..রাহণ অবরোহণ ছিল, যথাক্রমে, মপদর্সর্ঋর্ম | র্মর্গর্ঋর্সনদপমগঋস। আসাবরীর এ রূপ বর্ত্তমানে অপ্রচলিত। ৪৪৩

সাবেরী তীব্রগান্ধারা ধৈবতোদ্‌গ্রাহসম্ভবা।
মধ্যমাংশা নি-হীনা চারোহণে গ-নি বর্জ্জিতা ॥ ৪৪৪

ধস রিম মগ রিস রিগ রিসা ধধ সরি মমা পধ ধপ মাগরি | সরি গরি রিস সা ধধ স সরিরি মম পধ ধপ মপ মা মরিস | সরি গরি রিস সা ধধম সরি রিমম পধ ধপ মপ মা মরিস | সরি গরি রি সসা ধ। ইতি সাবেরী। সর্বদা। ৮৩

সাবেরী রাগের গা তীব্র। ধা এর গ্রহস্বর এবং অংশস্বর হচ্ছে মা। সাবেরী রাগে নি একেবারে বর্জিত। অধিকন্তু, আরোহণে গা-স্বরটিও বর্জিত হয়। ৪৪৪

টিপ্পনী: সাবেরীর চেহারা ছিল, ধসরমপধর্স | সধপমগরস। অর্থাৎ বর্তমানের বেলাবল ঠাটের অন্তর্গত ঔড়ুব-ষাড়ব জাতীয় রাগ। রাগটি বর্তমানে অপ্রচলিত। অর্ধ-প্রচলিত রাগ হিসাবে যে সাবেরীর পরিচয় আমরা আজকের দিনে পাই, সেটি হচ্ছে ভৈরো ঠাটের অন্তর্গত একটি ঔড়ুব-সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ। আরোহণ-অবরোহণ, সঋমপদস | সনদপমগ-ঋস। বাদী-সম্বাদী পা-সা। এই অর্ধ-প্রচলিত ভৈঁরো ঠাটের সাবেরীর সঙ্গে পারিজাতের সাবেরীর সামঞ্জস্য আছে কেবলমাত্র আরোহণের বর্জিত স্বরে। ৪৪৪

গান্ধারোদ্‌গ্রাহসালঙ্গে রি-গৌ কোমল তীব্রকৌ।

ধ-ন্যাসো মধ্যমাংশশ্চ সর্বত্র বহুকম্পনম্॥ ৪৪৫

গম পধনি ধপনী ধপ মপ মাগরী সনী ধধনি সরী সনী ধগম পগরি র্সনি ধধ নীসা | মাগরী সনীধ ধনী সসা। ইতি সালঙ্গঃ। সর্বদা। ৮৪

সালঙ্গ রাগের গ্রহস্বর গা। ন্যাসস্বর ধা এবং অংশস্বর মা। এর রে স্বরটি কোমল এবং গা স্বরটি তীব্র। সালঙ্গ রাগের সবগুলি স্বরেই অনেক রকমের কম্পন ব্যবহৃত হয়। ৪৪৫

টিপ্পনী: সালঙ্গ রাগের স্বর ছিল, সঋগমপধণ। বর্তমানে প্রচলিত কোন হিন্দুস্থানী ঠাটের মধ্যেই সালঙ্গ রাগকে ফেলবার উপায় নেই। এর আরোহণ অবরোহণ ছিল, যথাক্রমে, গমপধণর্সঋর্গ | র্গঋর্সণধপমগঋস। অর্থাৎ সম্পূর্ণ-সম্পূর্ণ জাতির রাগ ছিল এটি। এর প্রত্যেক স্বরেই বহু কম্পন ব্যবহৃত হতো। এখানে বহু অর্থে অনেক রকমের কম্পন বুঝতে হবে। অর্থাৎ, অনেক রকমের গমক জাতীয় প্রক্রিয়ার অন্তর্গত ছিল স্বরগুলি।

বলাবাহুল্য, সালঙ্গ সাবঙ্গ নামক রাগের অপভ্রংশ নয়। পারিজাতের ৪৪ সংখ্যক রাগ সারঙ্গ দ্রষ্টব্য। রাগটি বর্ত্তমানে নিঃশেষে বিলুপ্ত। ৪৪৫

রি-ত্রয়োদ্‌গ্রাহসংযুক্তঃ ষড়্‌জোদ্‌গ্রাহোঽথবা মতঃ।
শ্রীরাগস্তীব্রগান্ধার আরোহে গ-ধ বর্জ্জিতঃ॥ ৪৪৬

রি রিরি পম গরি গরিস সাসানি সনি ধপ সপ নিস | নি সরিম মপ পনি নি সরি গ ব সনি সনি সনি ধপ মপ মমা মগরি রিগরি রিগরি সনিনি সসা। ইতি শ্রীরাগঃ। তৃতীয় গ্রহঃ বাক্যম্। ৮৫

শ্রীরাগের গ্রহস্বর হচ্ছে তীব্র ঋষভ অথবা সা স্বর। এর গা স্বরটি তীব্র এবং আরোহণে গ ও ধ স্বর দুটি বর্জ্জিত হয়। ৪৪৬

টিপ্পনীঃ পারিজাতের শ্রীরাগের গ্রহস্বর দুটির বৈশিষ্ট্য লক্ষণীয়। সা স্বরকে গ্রহস্বর হিসাবে গ্রহণ করলে, কেবলমাত্র সা স্বরের ওপর দাঁড়িয়েই গ্রহস্বরকে নিষ্পন্ন করা যেতে পারবে। কিন্তু, রে স্বরটিকে গ্রহস্বর হিসাবে গ্রহণ করলে তাকে প্রকট করে তুলতে হলে, পরো পর তিনবার আবৃত্তি করে— যেমন স্বর পরিচিতিতে দেখান হয়েছে। এর গা স্বরটি তীব্র। সুতরাং পারিজাতের শ্রীরাগ ছিল, বর্ত্তমানের খাম্বাজ ঠাটের অন্তর্গত রাগ। আরোহণ অবরোহণ ছিল রমপণসর | রসণধপমগরস। অর্থাৎ ঔড়ুব-সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ ছিল এটি। বর্ত্তমানেও শ্রীরাগ একটি অতি প্রচলিত রাগ। কিন্তু, পারিজাতের শ্রীরাগের সঙ্গে তার সামঞ্জস্য নেই,--কেবলমাত্র জাতিটি ছাড়া। বর্ত্তমানের শ্রীরাগ পূর্বী ঠাটের ঔড়ুব সম্পূর্ণ রাগ। বাদী-সম্বাদী রে-পা। আরোহণে গা-ধা বর্জ্জিত। রূপ হচ্ছে, সঋমপনর্স | র্সনদপমগঋগঋস। বর্ত্তমানের শ্রীরাগে গান্ধার দুর্বল। পারিজাতের শ্রীরাগের গান্ধারও দুর্বল ছিল মনে করবার কারণ আছে। স্বর পরিচিতিটি লক্ষণীয়। ৪৪৬

গৌর্য্যুৎপন্না পহাড়ী স্যাদ্‌গান্ধার স্বর বর্জিতা।
উদ্‌গ্রাহে ষড়্‌জসম্পন্না ন্যাসাংশয়ো রি-শোভিতা॥ ৪৪৭

সরি মপ ধপ মপ রিম রিস রিরিস নীস | রিস পধ পম পপম রিস রিরি সনা সসা। ইতি পহাড়ী। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৮৬

পহাড়ী রাগটির উৎপত্তি হয়েছে গৌরী মেল থেকে। এর গ্রহস্বর সা।

অংশ ও ন্যাস স্বর হচ্ছে রে। গা স্বর একেবারে বর্জিত। ৪৪৭

টিপ্পনী: পারিজাতের পহাড়ী ছিল আধুনিক ভৈঁরো ঠাটের অন্তর্গত একটি গা বর্জিত ষাড়ব-ষাড়ব জাতীয় রাগ। বর্ত্তমানেও, পহাড়ী বা পাহাড়ী একটি প্রচলিত রাগ। তবে, এ পহাড়ীর সঙ্গে পারিজাতের কোনই সামঞ্জস্য নেই। বর্ত্তমানের পহাড়ী বেলাবল ঠাটের ঔড়ুব-ঔড়ুব রাগ। বর্জিত স্বর মা-নি। বাদী-সম্বাদী সা-পা। আরোহণ-অবরোহণ, যথাক্রমে, সরগপধর্স। র্সধপগপগরস। ৪৪৭

> বিহাগড়ে গ-নী তীব্রাবারোহে তু রি-বর্জ্জিতে।
> গান্ধারোদ্‌গ্রাহসম্পন্নে ন্যাসাংশো রি-স্বরো মতঃ ॥ ৪৪৮
>
> যত্তস্মিন্ পঞ্চমোদ্‌গ্রাহঃ স্যাদারোহে গ-বর্জ্জনম্।
> মূর্চ্ছনা মধ্যমে চাপি প-রাহিত্যং সদা ভবেৎ ॥ ৪৪৯

গম পনিস গরি সনি পম গম পম গরি সনীস। পনি সম গারি সনীস। গম পনি সা নীপ মগা রিস নিস রিস নিস। পনি সাবি সম গারি সানি পনি সরি সনি সসা। ইতি বিহঙ্গড়ঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তবম্। ৮৭

(বিহাগড়া) বিহঙ্গড়ঃ রাগের গ্রহস্বর গা। অংশ ও ন্যাসস্বর রে। এর গা ও নি স্বর তীব্র এবং আরোহণে রে বর্জিত। বিহঙ্গড় রাগে পা স্বরকে গ্রহস্বররূপে গ্রহণ করলে, আরোহণের বর্জিত স্বর হবে গা এবং মূর্চ্ছনা মধ্যমাদি হলে, বর্জিত স্বর হবে পা। ৪৪৮ ৪৯

টিপ্পনী: বিহাগড়া বা বিহঙ্গড়া বা বিহঙ্গড় নামক রাগটি ছিল আধুনিক বেলাবল ঠাটের অন্তর্গত ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ। মূল সূত্র পাঠ করে, সাকুল্যে, চার রকম বিহঙ্গড়ের পরিচয় পাচ্ছি আমরা। প্রথমতঃ ষড়জাদি মূর্চ্ছনার ভিত্তিতে, আরোহণে রে বর্জিত বিহঙ্গড়। দ্বিতীয়তঃ গা মূর্চ্ছনায় রে স্বর হচ্ছে অংশ এবং ন্যাস। তৃতীয়তঃ পঞ্চমাদি মূর্চ্ছনার ভিত্তিতে, আরোহণে, গা বর্জিত বিহঙ্গড়। এবং চতুর্থতঃ মধ্যমাদি মূর্চ্ছনার ভিত্তিতে, আরোহণে, পা বর্জিত বিহঙ্গড়। অর্থাৎ, ১। সগমপধনর্স। র্সনধপমগরস ২। গরগমপধনর্স। র্সনধপমগরসর ৩। প ধ্ ন্ সরমপ। পমগরসন্ ধ্ প্ এবং ৪। মধনর্স র্গ র্ম। র্ম র্গ র্র র্স নধম। বর্ত্তমানেও, বিহাগড়া নামক একটি রাগ প্রচলিত

আছে। পারিজাতের মতো এটিও একটি ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ। এর আরোহণে বর্জিত হয় রে স্বর, কিন্তু, অবরোহণে ব্যবহৃত হয় কোমল ণি। অর্থাৎ সগমপধনর্স | র্সণধপমগরস। স্বর্গত ভাতখণ্ডেজী এই বিহাগড়াকে, কোমল ণি-র ব্যবহার সত্ত্বেও, বেলাবল ঠাটের অন্তর্গত রাগ হিসাবে চিহ্নিত করে গেছেন। লক্ষ্য করবার বিষয় পারিজাতের স্বর পরিচিতির মধ্যে ধা স্বরটি বর্জিত, অথচ, মূল সূত্রের মধ্যে কোথাও ধা বর্জনের ইঙ্গিত মাত্রও নেই। সন্দেহ হয়, মূলে কথাটি ছিল ধ-রাহিত্যং। এ ছাড়াও, মূল সূত্রের প্রথম দুই চরণ থেকে আরও একটি অর্থ আবিষ্কার করা যায়। সেটা হচ্ছে আরোহণে রে স্বরটি বর্জিত হয়েও অংশ ও ন্যাস্ স্বররূপে ব্যবহৃত হচ্ছে। যেমন, সগমগরর, ররসমগমপ ইত্যাদি। ৪৪৮-৪৯

গৌরীমেলসমুৎপন্না ষড়্জোদগ্রাহসমন্বিতা।
ন্যাসাংশ গ-স্বরোপেতা পূর্ব্বী সা সুখদায়িনী ॥ ৪৫০

স রিগম পধনি সসনি ধপ ধম পপ গগরি গাগম পপম গরিস (তান সমাপ্তো গে বিকর্ষণম্) সরি সরি সস ধপস | সনি ধপ ধপ ধম গরি গা (বিকর্ষণম্) | রিস সরি গম পধ পগ রিগা রিস গম পম গরিগা (বিকর্ষণম্) রিধ পসা। ইতি পূর্বী। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৮৮

পূর্বী রাগের উৎপত্তি হয়েছে গৌরী মেল থেকে। এর গ্রহস্বর সা এবং অংশ ও ন্যাসস্বর হচ্ছে গা। পূর্বী একটি আনন্দবর্দ্ধক রাগ। ৪৫০

টিপ্পনীঃ পারিজাতের পূর্বী ছিল, আধুনিক ভৈরো ঠাটের সম্পূর্ণ-সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ। স্বর পরিচিতির মধ্যে বন্ধনীযুক্ত মন্তব্যের দ্বারা বোঝানো হয়েছে রাগটির মধ্যে বিকর্ষণ জাতীয় গমকের ব্যবহার ব্যাপক ছিল। আকর্ষণ-বিকর্ষণ প্রসঙ্গে গমক প্রকরণ দ্রষ্টব্য। অর্থাৎ গরিসা-র সা বা গরিগা-র গা, রসা বা মগা রূপে প্রযুক্ত হতো। পূর্বী রাগটি চিরকালের প্রচলিত রাগ। কিন্তু, বর্ত্তমানের পূর্বীর সঙ্গে পারিজাতের পূর্বীর সামঞ্জস্য নেই। ঘরোয়ানাভেদে, আজও আমরা পূর্বীর অনেক রকম চেহারা দেখতে পাই (মৎপ্রণীত ভারতীয় সঙ্গীত ১ম খণ্ড দ্রষ্টব্য) কিন্তু, কড়ি-মধ্যম-বিহীন পূর্বী, সম্ভবতঃ, বর্ত্তমানের কোন ঘরোয়ানাতেই প্রচলিত নেই। বর্ত্তমানের পূর্বী, ভাতখণ্ডেজীর মতানুযায়ী, একটি সম্পূর্ণ-সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ।

ব্যবহার দুই মধ্যম। বাদী সম্বাদী গা-নি। আরোহণ-অবরোহণ, সঋগমপধনর্স | র্সনধপমগঋস। -এ ছাড়াও, শুদ্ধ ধা যুক্ত ও দুই ধৈবতযুক্ত পূর্বীও প্রচলিত আছে বিভিন্ন ঘরোয়ানায়, কিন্তু, কড়ি মধ্যম-হীন পূর্বী, বোধ হয়, বর্ত্তমানে নিঃশেষে বিলুপ্ত। এমন কি, পূর্বা, পূব কল্যাণ, পুরিয়া-ধানেশ্রী প্রভৃতি যে সব রাগের আদি অন্ত সন্ধান করতে গিয়ে,—ঘনিষ্ঠভাবে বা অঘনিষ্ঠভাবে—আমরা পূর্বীর সম্পর্কে এসে পড়ি,—সে সব রাগের একটিও কড়ি মধ্যম বর্জিত নয়। ৭৪৮

কোমলৌ চ রি-ধৌ যত্র গ-নী যত্র চ তীব্রকৌ।
মশ্চ তীব্রতরঃ প্রোক্তঃ পূর্বী-সারঙ্গকে পুনঃ।
ঋষভোদগ্রাহসম্পন্নে গ-পৌ ন্যাসাংশকৌ মতৌ॥ ৪৫১

রিগম পধনি সসনি ধপম পপম গম গারিগ গ। সনী সসা। (তান্ সমাপ্তৌ পে বিকর্ষণম্) পপ মধ পম পপম গরিগ সারি সনি সসা। ইতি পূর্বী-সারঙ্গঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তবম্। ৮৯

পূর্বী-সারঙ্গ রাগের গ্রহস্বর রে। অংশস্বর পা এবং ন্যাসস্বর গা। এই রাগটির রে ও ধা কোমল, গা ও নি তীব্র ও মা তীব্রতর। ৪৫১

টিপ্পনীঃ পারিজাতের পূর্বী সারঙ্গ ছিল সঋগমপধনস। অর্থাৎ, বর্ত্তমানের পূর্বীঠাটের সম্পূর্ণ সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ। কিন্তু, মাত্র একটি শুদ্ধ মধ্যমের অভাবে, বর্ত্তমানের পূর্বী রাগের সঙ্গে সামঞ্জস্য রাখতে পারেনি। পরন্তু, এর স্বর ব্যবস্থার মধ্যে বর্তমানে প্রচলিত পুরিয়া-ধানেশ্রী রাগটির স্বরকে পাওয়া যায়। অবশ্য, লক্ষ্য করলে দেখা যায়, রাগটির প্রকৃতির মধ্যে পুরিয়া-ধানেশ্রীর তুলনায় পূর্বীর প্রভাবই একান্তভাবে প্রকট। ৪৫১

রিস্তু তীব্রতরঃ প্রোক্তস্তীব্রগান্ধার শোভিতে।
সামন্তসংজ্ঞকে রাগে ন্যাসোদ্গ্রাহাংশ ষড্জকে॥ ৪৫২

সরিগম পধনি সসনি ধপম পগরি গরিস | সর্সা রি গম পমপ পম রিগ মগরিম সরি গম পধনি সরিগম পমম মগরি সস | নিধপ মমম গর্মী সর্মীস নীসসা। ইতি সামন্ত। তৃতীয় প্রহরোত্তবম্। ৯০

সামন্ত রাগের রে তীব্রতর, গা তীব্র এবং সা হচ্ছে গ্রহ, অংশ ও ন্যাসস্বর। ৪৫২

টিপ্পনীঃ মূর্চ্ছনার কারণে সামন্ত রাগের রে তীব্রতর। অর্থাৎ, পারি-

জাতের শুদ্ধ গা বা বর্ত্তমানের কোমল গা। ফলে, সামন্ত রাগের রে স্বর বর্জিত হয়ে গিয়ে রূপ দাঁড়ায় সজ্ঞগমপধণসঁ। সঁণধপমগজ্ঞস। অর্থাৎ বর্ত্তমানের কাফি ঠাটের অন্তর্গত ষাড়ব-ষাড়ব রাগ। বর্ত্তমানেও, সামন্ত সারঙ্গ নামক একটি রাগ প্রচলিত আছে। ভাতখণ্ডেজীর মতানুযায়ী সেটি কাফি ঠাটের ঔড়ুব-ঔড়ুব জাতীয় রাগ। বর্জিত স্বর গা-ধা। বাদী-সম্বাদী রে-পা। ব্যবহার দুই নি। আরোহণ অবরোহণ হচ্ছে যথাক্রমে, সরমপনস। সঁণপমরস। সুতরাং প্রাচীন সামন্তর সঙ্গে এর কোনই সামঞ্জস্য নেই বলা চলে। ৪৫২

ধৈবতোদ্গ্রাহ্যাংশান্তো গৌরীমেল সমুদ্ভবঃ।
রাগো মঙ্গলকোশাখ্যো ধ-নী যত্র সমন্বিতৌ॥ ৪৫৩

ধনি সরি গম পধ পম পপম গরি সরি গম গরি সরি সনি ধস নিধ ধনি সরি সনি ধপ ধনী সসা। গম পম গরি সরি সনি ধস ধনী স। ইতি মঙ্গল-কোশকঃ। সর্বদা। ৯১

মঙ্গলকোশ রাগটির উৎপত্তি হয়েছে গৌরী মেল থেকে। এর গ্রহ, অংশ ও ন্যাস স্বর হচ্ছে ধা। ধা ও নি এই রাগের মধ্যে সংযুক্তভাবে ব্যবহৃত হয়ে থাকে। ৪৫৩

টিপ্পনীঃ মঙ্গলকোশ রাগের রে-ধা কোমল ও গা-নি তীব্র যেহেতু এটি গৌরী মেলের রাগ। সুতরাং এর রূপ দাঁড়ায়, সঋগমপদনসঁ। সঁনদ-পমগঋস। অর্থাৎ বর্ত্তমানের ভৈরো ঠাটের অন্তর্গত সম্পূর্ণ-সম্পূর্ণ জাতির রাগ। বর্ত্তমানে মঙ্গল নামক একটি অর্দ্ধ প্রচলিত রাগের পরিচয় পাওয়া যায়, যার রে কোমল হলেও ধা শুদ্ধ। কিন্তু মঙ্গলকোশ নিঃশেষে বিলুপ্ত। ৪৫৩

নাদরামক্রিয়া গৌরীমেলোৎপন্না ম-ভূষিতা।
ষড়্জোদ্গ্রাহা চ নি-ন্যাসা রোহে গান্ধারবর্জিতা॥ ৪৫৪

সসস রিগ মম্মা গম পধনি ধপ্‌পম পম পম মস। সরি মম গম গম পম গরি সরি নিসস নিধপ মপ মগম পম গম গরি সরি সনি সরি সমম গরি সরি সাঃ সরি মমম গরি সরিস নিসরি মম গম পধনি ধপ ধপ মপ মগম গরি সরি সনী। সরি মাগরি সরিস। ইতি নাদরামক্রিয়া। প্রথম প্রহরোত্তরম্। ৯২

নাদরামক্রিয়া রাগটির উৎপত্তি হয়েছে গৌরী মেল থেকে। মা স্বরটি হচ্ছে এই রাগের ভূষণস্বরূপ। এর গ্রহস্বর সা, ন্যাসস্বর নি। আরোহণে গা বর্জিত হয়। ৪৫৪

টিপ্পনীঃ নাদরামক্রিয়ার রূপ ছিল সঋমপদনর্স | র্সনদপমগঋস। অর্থাৎ বর্ত্তমানের ভৈঁরো ঠাটের অন্তর্গত ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতির রাগ। বর্ত্তমানে, নাদরামক্রিয়া নামক কোন রাগ উত্তর ভারতে প্রচলিত নেই; কিন্তু, রামক্রিয়া, রামক্রি, রামকরী রামকেলী নামক বাগ প্রচলিত আছে। সবগুলিই ভৈঁরো ঠাটের রাগ, কিন্তু নাম ভেদেব মতো এদের রূপ ভেদেবও অন্ত নেই।

যেমন—স ঋ গ ম প দ ন স

স ঋ গ ম প দ ণ ন স

স ঋ গ ম প হ্ম প দ ন র্স

স ঋ গ ম প হ্ম প দ ণ ন স প্রভৃতি। ৪৫৪

কুড়াই তীব্র-গোপেতা চারোহো ম-নি-বর্জ্জিতা।
গান্ধারোদ্‌গ্রাহসংযুক্তা পঞ্চমাংশেন শোভিতা॥ ৪৫৫

ধ-র্য্যোরণ্যতরেণৈব যত্রাবরোহণং মতম্‌।
গান্ধারেন বিহীনা সাপ্যবরোহে ক্বচিন্মতা॥ ৪৫৬

গপধসরি সনিপস গরিগমারি সসরিগপ মগধপ মগ রিগমারিস গপ গপ ধনি পসধ পমগরিগ গারিসা। ইতি কুড়াই। প্রথম প্রহরোত্তরম্‌। ৯৩

কুড়াই রাগের গা তীব্র। আরোহণে মা ও নি স্বর বর্জিত। এর গ্রহ স্বর গা এবং অংশ স্বর পা। মতান্তরে, এর অবরোহণে ধা ও রে স্বরদুটির যে কোন একটি স্বর বর্জিত হয়ে থাকে। কেউ কেউ আবার গা স্বরটিকেও বর্জন করে থাকেন অবরোহণে। ৪৫৫-৫৬

টিপ্পনীঃ কুড়াই রাগটি ছিল বর্ত্তমানের খাম্বাজ ঠাটের অন্তর্গত রাগ। কারণ, এর গা স্বরটি ছিল তীব্র। দেখা যাচ্ছে, পারিজাতের আমলে কুড়াই রাগের চার রকম রূপ প্রচলিত ছিল। যথাঃ—

১। গপধর্সর্র্গ | র্র্সণধপমগরস। অর্থাৎ, ঔড়ুব-সম্পূর্ণ জাতি।
২। গপধর্সর্র্গ | র্র্সণপমগরস। অর্থাৎ, ঔড়ুব-ষড়ব জাতি।
৩। গপধর্সর্র্গ | র্সণধপমগস। অর্থাৎ ঔড়ুব-ষড়ব জাতি।
৪। গপধর্সর্র্গ | র্র্সণধপমরস। অর্থাৎ, ঔড়ুব-ষাড়ব জাতি।

কুড়াই নামক রাগটি বহুকাল পূর্বেই অপ্রচলিত হয়ে গিয়েছে। আইন-ই আকবরী পাঠ করে জানা যায়, সম্রাট আকবরের অনুমোদনক্রমে তদানীন্তন কালে প্রচলিত কুড়াই নামক রাগটি 'সুঘরাই' নামে প্রখ্যাত হয়েছিল। প্রসঙ্গক্রমে উল্লেখযোগ্য যে, সে যুগের নায়ক ছজ্জু, চঞ্চলসস্, নায়ক গোপাল, হুসেন শর্কী, বাজ বাহাদুর, মিঞা তানসেন, বাবা রামদাস, সুরদাস প্রমুখ প্রখ্যাত শিল্পীগণ তাঁদের সমসাময়িককালে প্রচলিত মল্লার, সারং, তোড়ি, কান্‌ড়া প্রভৃতি অসংখ্য রাগকে নূতন রূপ প্রদান করেছিলেন এবং সেই সব রূপান্তরিত রাগ সঙ্গীত-সমাজে স্বীকৃতিলাভও করেছিল ছজ্জু-কি-মল্লার, রামদাসী মল্লার, সুরদাসী মল্লার, চঞ্চলসস্ মল্লার, বাহাদুরী তোড়ি, মিয়াকি তোড়ি, জৌনপুরী তোড়ি, নায়কী কানড়া, হুসেনী কানড়া, দরবারি কানড়া প্রভৃতি বহুবিধ নূতন নামে। বলাবাহুল্য, স্রষ্টার নামযুক্ত এই সব রূপান্তরিত রাগ, ক্ষেত্রবিশেষে, বৈধ রাগরূপে স্বীকৃতিলাভ করতো স্রষ্টাদের আশ্রয়দাতা রাজন্যবর্গের অনুমোদনক্রমে কিংবা সঙ্গীত-সমাজ কর্তৃক সাদরে গৃহীত হয়ে। অনুরূপ, তানসেনের সমসাময়িক কালের কুড়াই নামক রাগটিও 'সুঘ্‌রাই' নামে প্রখ্যাত হয়েছিল বাদশাহ আকবরের অনুমোদনক্রমে। সুঘরাই কথাটার অর্থ সুগন্ধ। কিন্তু আলোচ্যক্ষেত্রে একটা ব্যতিক্রম পরিলক্ষিত হচ্ছে—কুড়াইয়ের নবরূপ প্রদানকারী স্রষ্টা-শিল্পীর নামটি 'সুঘরাইয়ের' সঙ্গে সংযুক্ত নেই। অর্থাৎ, সুঘরাই রাগটি যে তানসেনের পরিকল্পিত নয়, এমন অনুমান করবার অবকাশ আছে। পরন্তু, তানসেনের সমসাময়িককালে সুঘরাইয়ের যে রাগরূপ প্রচলিত ছিল, কালক্রমে সে রাগরূপের মধ্যেও যে সংস্কার সাধিত হয়েছে, তাতেও সন্দেহ নেই। বর্তমানেও সুঘরাইয়ের একাধিক রূপের সঙ্গে আমরা পরিচিত। এর মধ্যে সর্বাধিক প্রচলিত রূপটি হচ্চে—ঠাট, কাফি। জাতি, ষাড়ব-সম্পূর্ণ। ব্যবহার, দুই নিষাদ। বাদী-সমবাদী, সা ও জ্ঞা। আরোহণ-অবরোহণ, স র জ্ঞ ম প ন র্স | র্সণধপমপজ্ঞমরস। দিবা দ্বিতীয় প্রহরে গেয়। ৪৫৫-৪৫৬

ছিল সঋমপদনর্স। র্সনদপমগঋস। বলাবাহুল্য, পারিজাতের বসন্ত-ভৈরবের মতো, দেব-গান্ধারের সঙ্গেও বর্তমানে প্রচলিত ভৈঁরো ঠাটের অনেক রাগের সামঞ্জস্য দেখা যায়। কিন্তু, দেব-গান্ধারী নামক রাগটি বর্তমানে অপ্রচলিত। ঘরোয়ানা উস্তাদদের খাতাপত্রে যা দু'চারটে দেব-গান্ধারী বা দেও-গান্ধার দেখা যায়, তার অধিকাংশই আসোয়ারী বা ভৈরবী ঠাটের অন্তর্গত রাগ। ৪৫৯

গৌরীমেল সমুৎপন্না ত্রিবণী ম-স্বরোজঝিতা।
অবরোহণবেলায়াং ষড়জোদগ্রাহাংশ রি-স্বরা॥ ৪৬০

সরি গম পধ নিস সনি ধপ গরি গরি সনীসা। সরি গম পাপ গরি গপ সরিগ রিস রিস। গম পগরি সাসরি গম গরি সরি সনী সসা। ইতি ত্রিবণী। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৯৭

ত্রিবণী রাগটির উৎপত্তি হয়েছে গৌরী মেল থেকে। এর অবরোহণে মা স্বরটি বর্জিত হয়। সা হচ্ছে এর গ্রহস্বর এবং অংশস্বর হচ্ছে রে। ৪৬০

টিপ্পনী: ত্রিবণী ছিল, বর্তমানের ভৈঁরো ঠাটের অন্তর্গত সম্পূর্ণ-ষাড়ব জাতীয় রাগ। আরোহণ-অবরোহণ ছিল, যথাক্রমে, সঋগমপদনর্স। র্সনদপগঋস। বর্তমানেও ত্রিবেণী নামক একটি অর্ধ-প্রচলিত রাগ আছে। এটিও ভৈঁরো ঠাটের অন্তর্গত ষাড়ব-ষাড়ব জাতীয় রাগ। বাদী-সমবাদী রে-পা। বর্জিত স্বর মা। আরোহণ-অবরোহণ হয়, যথাক্রমে, সঋগপদনর্স। র্সনদপগঋস। কিন্তু স্বর্গত ভাতখণ্ডেজী এটিকে পূর্বীঠাটের অন্তর্গত রাগরূপে উল্লেখ করে গিয়েছেন। প্রসঙ্গক্রমে, এখানে একথাও উল্লেখযোগ্য যে, বর্তমানে দু'রকমের গৌরী প্রচলিত আছে। একটি ভৈঁরো ঠাটের ও অপরটি পূর্বী ঠাটের। ৪৬০

রিস্তু তীব্রতরঃ প্রোক্তো মস্তুতীব্রতরো ভবেৎ।
অতিতীব্রতমো গঃ স্যান্নিস্তীব্রঃ স্যাৎ কুরঙ্গকে।
ষড়্জোদ্গ্রাহেণ সম্পন্নে ন্যাসাংশৌ ষড়্জপঞ্চমৌ॥ ৪৬১

সরি গম পধ নিস সনি ধপ মপা মপ মগরি গরীস। সসরি গম পধ পম পপ মগ মগরি সসরি গমপপ্প মগ মপ গরি সনী সসা। ইতি কুরঙ্গঃ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৯৮

কুরঙ্গ রাগের রে ও মা স্বর তীব্রতর। গা স্বরটি অতি-তীব্রতর এবং নি স্বরটি তীব্র। এর গ্রহস্বর ও ন্যাসস্বর হচ্ছে সা এবং অংশস্বর হচ্ছে পা। ৪৬১

টিপ্পনী ঃ কুরঙ্গ রাগের স্বর ছিল, যথাক্রমে, তীব্রতর রে=কোমল গা। তীব্রতর মা=কড়ি মা। অতি-তীব্রতম গা=শুদ্ধ মা এবং তীব্র নি=বর্তমানের শুদ্ধ নি। অতএব, কুরঙ্গর স্বর ছিল, সজ্ঞমক্ষপধনর্স। অর্থাৎ এটি ছিল একটি রে বর্জিত ষাড়ব-ষাড়ব জাতীয় রাগ। আধুনিক ঠাট ব্যবস্থানুযায়ী কুরঙ্গকে সঠিকভাবে কোন ঠাটের মধ্যে ফেলা যায় না। রাগটি বর্তমানে লুপ্ত হয়ে গিয়েছে। ৪৬১

রি-ধৌ চ কোমলাখ্যাতাবতি তীব্রতমশ্চ গঃ।
মশ্চ তীব্রতরো যত্র নিষাদস্তীব্রসংজ্ঞকঃ।
সৌদামিন্যাস্তু গান্ধার-স্বরোদ্গ্রাহঃ সতাং মতঃ॥ ৪৬২

গম পধনি সরি সনি সনি ধপ মপা পম গম গরিসা | সরি গম পম পম গরি সস রিগ মগ রিসা সরি সনি সস্সা | গম পগ মপা গম পমা গরিস নী সসা। ইতি সৌদামিনী। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৯৯

সৌদামিনী রাগের রে ও ধা স্বর কোমল। গা অতি-তীব্রতম। মা তীব্রতর ও নি তীব্র। এর উদগ্রাহ স্বর সা। ৪৬২

টিপ্পনী ঃ বর্তমানের স্বর ব্যবস্থানুযায়ী সৌদামিনীর স্বর ছিল ঋমক্ষদন। গা স্বরটি অতি-তীব্রতম হয়ে যাওয়ার কারণে, অর্থাৎ শুদ্ধ মধ্যমে রূপান্তরিত হওয়ার জন্য, রাগের মধ্যে থেকে আসল গা স্বরটিই লুপ্ত হয়ে গিয়েছে। ফলে, এটি একটি গা বর্জিত ষাড়ব-ষাড়ব জাতীয় রাগ ছিল। রূপ ছিল সঋমক্ষপদনর্স। গ্রহস্বর ছিল সা। বর্তমানে সৌদামিনী অপ্রচলিত হয়ে গিয়েছে। বলাবাহুল্য, সৌদামিনীর মধ্যে শুদ্ধ গা স্বরের অস্তিত্ব থাকলে, বর্তমানের রামকেলী রাগটির সঙ্গে এর সামঞ্জস্য পরিলক্ষিত হতে পারতো। এবং, রামকেলীর মতো কড়ি মধ্যম যুক্ত হওয়ার কারণে, সৌদামিনীকেও বর্তমানের পূর্বী ঠাটের অন্তর্গত রাগ বলা যেতে পারে। ৪৬২

ষট্শ্রুতির্মধ্যমো যত্র ধৈবতঃ কোমলো ভবেৎ।
নিষাদস্তীব্র আখ্যাতো বৈজয়ন্তী রি-পূর্বিকা।
আরোহণেঽবরোহে চ কাদাচিৎকৌ গ-ধৌ মতৌ॥ ৪৬৩

রিম পনি সস নিপ মপ মরি গরিস | রিম পনিধ পম পম রিগ রিস | নিসরি মপ মগ [illegible] নিস রিস নিধ পম পনি সসা। ইতি বৈজয়ন্তী। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ১০০

বৈজয়ন্তী রাগের মা স্বরটি ষট্‌শ্রুতি সম্পন্ন। এর ধা কোমল, নি তীব্র এবং রে হচ্ছে গ্রহস্বর। আরোহণে-অবরোহণে গ-ধ স্বর দুটি স্বল্প পরিমাণে ব্যবহৃত হয়ে থাকে। ৪৬৩

টিপ্পনী: স্বরের সঙ্গে ষট্‌শ্রুতি ত্রিশ্রুতি প্রভৃতি যোগ করে স্বর নির্দেশ করার রীতি, দক্ষিণী সঙ্গীতজ্ঞগণই সাধারণতঃ অবলম্বন করে থাকেন। অহোবল উত্তর ভারতীয় সঙ্গীত গ্রন্থ রচনা করতে বসে হঠাৎ ষট্‌শ্রুতি মধ্যম কথাটি কেন ব্যবহার করলেন, ঠিক বোঝা যাচ্ছে না। যাই হোক, ষট্‌শ্রুতি মধ্যম হচ্ছে তীব্র মা বা কড়ি মা। অতএব, সাধারণভাবে দেখা যাচ্ছে, বৈজয়ন্তীর চেহারা ছিল সরহ্মপনর্স। এখানে লক্ষ্য করবার বিষয় পারিজাতকার প্রথমেই বলছেন বৈজয়ন্তীর ধৈবত স্বরটি কোমল। আবার শেষে বলছেন, আরোহণে-অবরোহণে কখন কখনও গ-ধ স্বর দুটিও ব্যবহৃত হয়ে থাকে। এখানে, আমরা গ-ধ স্বর দুটিকে যদি "মতান্তরে প্রযোজ্য" হিসাবে গণ্য করে ত্যাগ করি তাহলে, বৈজয়ন্তীর রূপ হয় সরহ্মপনর্স | র্সনপহ্মরস অর্থাৎ ঔড়ুব-ঔড়ুব। যদি "আরোহণে-অবরোহণে" কথাটিকে যথাক্রম হিসাবে গ্রহণ করে, আরোহণে গা ও অবরোহণে ধা ব্যবহার করি, তাহলে বৈজয়ন্তীর রূপ হয়, সরজ্ঞহ্মপনর্স | র্সনদপহ্মরস। অর্থাৎ ষাড়ব-ষাড়ব। আবার যদি আরোহণে-অবরোহণে কথাটিকে "সাধারণ" ভাবে গ্রহণ করি, তাহলে, বৈজয়ন্তীর রূপ হয়ে যায় সরজ্ঞহ্মপদনর্স | র্সনদপহ্মজ্ঞরস। অর্থাৎ সম্পূর্ণ-সম্পূর্ণ। কিন্তু, স্বর পরিচিতির দিকে লক্ষ্য করলেই বোঝা যায় বৈজয়ন্তীর আরোহণ-অবরোহণ ছিল আসলে, সরহ্মপনর্স | র্সন(দ)পহ্ম(জ্ঞ)রস অর্থাৎ ঔড়ুব-সম্পূর্ণ। লক্ষ্য করবার বিষয় বৈজয়ন্তীর সঙ্গে বর্তমানের জয়জয়ন্তীর কোনই সাদৃশ্য নেই, বরং তোড়ি, মুলতানী ও মধুবন্তী নামক একটি আধুনিক রাগের কিছুটা উপকরণ প্রচ্ছন্ন আছে। বর্তমানে, বৈজয়ন্তী অপ্রচলিত হয়ে গিয়েছে। ৪৬৩

গ-নি-ভ্যাং বর্জিতো হংসো রি-ধ-কোমলসংযুতঃ॥ ৪৬৪

সরি মরি ধধপ মরি বিম পপ মরি রিমরি সরি সধ সস্‌স | সরি মপ মপ ধস সধম পমা রিস রিস সধ সস। ইতি হংস। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্‌॥ ১০১

হংস রাগের গা ও নি স্বর বর্জিত এবং রে ও ধা স্বর কোমল। ৪৬৪

টিপ্পনী: বর্তমানে হংসকঙ্কণী (কাফী, ঔড়ুব-সম্পূর্ণ) হংসধ্বনী (বেলাবল, ঔড়ুব-ঔড়ুব) হংসমঞ্জরী (কাফি, ষাড়ব-ষাড়ব) হংসশ্রী (খাম্বাজ, ঔড়ুব-ঔড়ুব)

নামক কয়েকটি রাগকে অর্ধ প্রচলিত রাগ হিসাবে পাওয়া যায়; কিন্তু, নিরঙ্কুশ হংসকে অনুরূপভাবে পাওয়া যায় না। তবে, পুরোণ ঘরোয়ানার উস্তাদদের নিকট হংস পাওয়া যায় এবং তার রূপ অবিকল পারিজাতের মতো অর্থাৎ ঠাট্ ভৈঁরো, বাদী-সম্বাদী সা-পা; মা রে ও সা ধা সঙ্গতি; বিবাদী গা নি। ৪৬৪

কল্যাণমেলসম্ভূতো রাগঃ কোকিল সংজ্ঞকঃ।
সর্বদা ম-নি-হীনঃ স্যাদ্‌গান্ধারাদিক মূর্চ্ছনঃ॥ ৪৬৫

গপ ধস সাধ পগ পগ রিস রিসা সরি গপ ধসা গারি সরি ধস ধপ গপ সারি সা। সরি সরি গপা গারি সরি গরি ধস সধ মস রিগ পগ রিস রিস ধসস। ইতি কোকিল। তৃতীয় প্রহরোত্তবম্। ১০২

কোকিল রাগের উৎপত্তি হয়েছে কল্যাণ মেল থেকে। এর মা ও নি স্বর বর্জিত এবং মূর্চ্ছনা গান্ধারাদি। ৪৬৫

টিপ্পনী : কোকিল রাগটি ছিল কল্যাণ ঠাটের মা-নি বর্জিত ঔড়ুব-ঔড়ুব রাগ। অর্থাৎ এর আরোহণ-অবরোহণ ছিল গপধর্সর্গ, র্সধপগরস। মূর্চ্ছনা ছিল গান্ধারাদি। অতএব এর উদগ্রাহ স্বরও ছিল গা। বর্তমানে কোকিল রাগটি নিঃশেষে বিলুপ্ত। কোকিল-পঞ্চম, কোকিল-বসন্ত প্রভৃতি যে দু'চারটি অপ্রচলিত রাগের পরিচয় আজও পাওয়া যায়, তাদের কোনটিও কল্যাণ ঠাটের রাগ নয় এবং মা-নি বর্জিতও নয়। অপরপক্ষে কোকিলের যে স্বর-পরিচিতি আমরা এখানে দেখতে পাচ্ছি, তার সঙ্গে বর্তমানে প্রচলিত, ভূপালী, দেশকার, শুধ্ কল্যাণ প্রভৃতি রাগের বেশ কিছু সামঞ্জস্য আছে বলা যায়। ৪৬৫

কোমলাখ্যৌ রি-ধৌ যত্র গ-নী চ তীব্রসংজ্ঞিতৌ।
মস্তীব্রতরসংজ্ঞঃ স্যাজ্জয়শ্রী নামকে পুনঃ।
আরোহণে রি-ধৌ নস্তো নি-স্বরোদগ্রাহমণ্ডিতে॥ ৪৬৬

নিস গরি গম পনি ধপম গম গরি সনি সগ রিস নীস গারি। গম পম পম গরি সনী সাপ নীসা গম পনী সারি সনি সনি ধপ মগা মপ মগ রিস নী নী সগারি রিস নী সস। ইতি জয়শ্রী। প্রথম প্রহরোত্তরম্। ১০৩

জয়শ্রী রাগের রে ও ধা কোমল। গা ও নি তীব্র এবং মা তীব্রতর। নি এর উদগ্রাহ স্বর এবং আরোহণের বর্জিত স্বর হচ্ছে রে ও ধা। ৪৬৬

টিপ্পনী : জয়শ্রী রাগের স্বর ছিল ঋগন্ধপদন। আরোহণ-অবরোহণ হতো, নিসগন্ধপনর্স | র্সনদপন্ধগঋস। অর্থাৎ বর্তমানের পূর্বী ঠাটের অন্তর্গত ঔড়ুব-সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ ছিল জয়শ্রী। বর্তমানে জয়শ্রী নামক কোন রাগ প্রচলিত নেই। তবে, জয়েৎশ্রী নামক একটি পূর্বী ঠাটের ঔড়ুব সম্পূর্ণ রাগ আছে—যার সঙ্গে প্রাচীন জয়শ্রীর সামঞ্জস্য পরিলক্ষিত হয়। এই জয়েৎশ্রীর বাদী সমবাদী হচ্ছে গা ও নি। আরোহণে বর্জিত স্বর রে ও ধা। আরোহণ-অবরোহণ হচ্ছে, সগন্ধপনর্স | র্সনদপন্ধগঋস। এটি একটি সায়ং-কালে গেয় রাগ। ৪৬৬

গৌরীমেলসমুদ্ভূতো ধৈবতস্বরবর্জিতঃ।
আরোহণে রি-হীনঃ স্যান্নিষাদাদিঃ সুরালয়ঃ॥ ৪৬৭

নীস গম পনী সনি পম গরি সনিস | নীস গম গম গরি সনিস | নীস গম পপ মগ রিস রিস নিস পনী সগ মপ মগ রিস রিস নিস নিপ মপ নীস গস পম গরি সরি বিস নিস। ইতি সুরালয়। প্রথম প্রহরোত্তরম্। ১০৪

সুরালয় রাগটির উদ্ভব হয়েছে গৌরী মেল থেকে। এর ধৈবত স্বরটি একেবারে বর্জিত এবং আরোহণেও রে স্বরটি বর্জিত হয়ে থাকে। নি হচ্ছে এর গ্রহস্বর। ৪৬৭

টিপ্পনী : সুরালয় রাগটি ছিল বর্তমানের ভৈঁরো ঠাটের অন্তর্গত একটি ঔড়ুব-ষাড়ব জাতীয় রাগ। এর আরোহণ-অবরোহণ ছিল ন্‌সগমপনর্স | র্সনপমগঋস। বর্তমানে রাগটি নিঃশেষে বিলুপ্ত। ৪৬৭

গৌরীমেলসমুদ্ভূত আরোহে ম-নি-বর্জিতঃ।
গ-ধ-হীনাবরোহঃ স্যাদ্‌গাদিরর্জ্জুনসংজ্ঞকঃ॥ ৪৬৮

গপ ধস সনি পম রিম গপ পধ ধম মধ সরি গধ মরিস | রিরি গমরি মম রিস রিস রিস নিপ পধ নিপ মম পম মরি গম রিস রিস ধস সরি সধ সস সরি সসরি গম রিস রিস সধ সস। ইতি অর্জ্জুনঃ। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ১০৫

অর্জ্জুন রাগটির উদ্ভব হয়েছে গৌরী মেল থেকে। এর আরোহণে মা ও নি এবং অবরোহণে গা ও ধা বর্জিত হয়। গা এর গ্রহস্বর। ৪৬৮

টিপ্পনী : অর্জ্জুন রাগটি ছিল বর্তমানের ভৈঁরো ঠাটের অন্তর্গত রাগ। এর আরোহণ-অবরোহণ হতো, গপদর্সঋর্গ | ঋর্সনপমঋস। অর্থাৎ ঔড়ুব-ঔড়ুব

জাতীয় রাগ ছিল এটি। বর্তমানে, অর্জ্জুন রাগটির উপরোক্ত চেহারা বিলুপ্ত; কিন্তু, প্রবীণ স্বরোদশিল্পী আলাউদ্দীন খাঁ সাহেব ও তস্য শিষ্য সম্প্রদায়ের কল্যাণে অর্জ্জুন নামক একটি নতুন রাগের পরিবেশনা লক্ষ্য করা যায় মাঝে মাঝে। বলাবাহুল্য, এই নতুন অর্জ্জুনের সঙ্গে পারিজাতের অর্জ্জুনের কোনই সম্পর্ক নেই এবং যতদূর সম্ভব খোঁজ খবর নিয়ে জেনেছি, বর্তমানের অর্জ্জুন পরিবেশনকারীরা,—সঙ্গীত পারিজাতের নাম শুনলেও—তার মধ্যে অর্জ্জুন নামক কোন রাগ আলোচিত হয়েছে কিনা, সে সংবাদ রাখেন না এবং রাখবার কোন সার্থকতা আছে বলেও মনে করেন না। অপরপক্ষে, স্বাধীন ভারত সরকার কর্তৃক সম্মানিত একজন প্রবীণ শিল্পীর এ হেন "সৃষ্টির" বিপক্ষে আমরাও কোনরূপ মন্তব্য করতে ভরসা করি না, কেবল এইটুকু মাত্র বলতে পারি, নূতন সৃষ্টিকে নূতন নামে ভূষিত করলেও ভারতীয় সঙ্গীতের ঐতিহ্য এবং মর্যাদা রক্ষিত হতে পারতো। পরিশেষে বক্তব্য এই যে, পারিজাত-বর্ণিত অর্জ্জুনের আরোহণ-অবরোহণের সঙ্গে স্বর পরিচিতির অসামঞ্জস্য প্রথম দিকে পরিলক্ষিত হয়। খুব সম্ভব, মূল কীটদষ্ট থাকায়, পরবর্তী কালের লিপিকর প্রমাদ ঘটিয়েছেন। যেমন, ঋমগপপদদমমদ। এটির হওয়া উচিত ছিল ঋসগপপদদসসদ। অর্থাৎ, মা স্বরগুলি সা হয়ে গিয়েছে এবং সা স্বরগুলি মা হয়ে গিয়েছে। ৪৬৮

কল্যাণমেলসম্ভূতো ধঃ হীনঃ পঞ্চমং গতঃ।
ঐরাবতো গ পূর্বোক্তো ন্যাসষড়্‌জবিভূষিতঃ॥ ৪৬৯

গম পনি সরি সনি পম গম পগ মগ রিগ পনি সরি সনীস | গম পম গরি সনীস | গম পম পম মগ মপ মপ মাগরি | সরি সনিস পনি সরি সম গরি নিস পনি সস | ইতি ঐরাবতঃ। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ১০৬

ঐরাবত রাগটির উদ্ভব হয়েছে কল্যাণ মেল থেকে। এর ধা স্বরটি একেবারেই বর্জিত। গা এর গ্রহস্বর এবং ন্যাস স্বর হচ্ছে সা। রাগটির বৈশিষ্ট্য প্রকাশক স্বর হচ্ছে পা। ৪৬৯

টিপ্পনী ঃ ঐরাবত ছিল কল্যাণ ঠাটের অন্তর্গত ষাড়ব-ষাড়ব জাতীয় রাগ। এর গ্রহস্বর ও ন্যাস স্বর ছিল, যথাক্রমে, গা ও সা। আরোহণ অবরোহণ ছিল গহ্মপনর্স | র্সনপহ্মগরস। রাগটি বর্তমানে বিলুপ্ত। তবে, কল্যাণ ঠাটের অন্তর্গত, বর্তমানের মারু বেহাগ প্রমুখ রাগের মধ্যে প্রাচীন ঐরাবত রাগের কিছু উপকরণ খুঁজে পাওয়া যায়। ৪৬৯

শঙ্করাভরণে মেলে রাগঃ কঙ্কণসংজ্ঞকঃ।
প-হীনো গাদিরাখ্যাতো বহুমধ্যমসঙ্গতঃ ॥ ৪৭০

গম রিস রিস নিস নিধ নিধ মগ মম গম মগরি সরি সরি সনি মধ নিস | মধনি রিস নি সস | মম মগ মম গরি গম মধ নিস নিধ নিধম গম গম গম রিস রিস নিসস | ইতি কঙ্কণ। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ১০৭

কঙ্কণ রাগটি শঙ্করাভরণ মেলের অন্তর্গত। এর পা স্বরটি একেবারেই বর্জিত। গা এব গ্রহস্বর। রাগটির মধ্যে মা স্বরটির ব্যবহার প্রবল। ৪৭০

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের শঙ্করাভরণ ছিল, বর্তমানের বেলাবল ঠাটের অনুরূপ। সুতরাং কঙ্কণ রাগেব রূপ ছিল সরগমধনর্স। র্সনধমগরস। অর্থাৎ, ধাডব-ষাডব জাতীয় রাগ ছিল এটি। রাগটিব মধ্যে মধ্যম স্বরটিকে অনেক রকম ভাবে ব্যবহার করা হতো এবং এই মধ্যম-প্রাবল্যাই ছিল কঙ্কণ রাগের বৈশিষ্ট্য। রাগটি বর্তমানে অপ্রচলিত। ৪৭০

রত্নাবল্যাং রি-নী নস্তীব্রতীব্রতরৌ গ-মৌ।
গান্ধারমূর্চ্ছনা যত্র তত্রোক্তো ন্যাসপঞ্চমঃ ॥ ৪৭১

গম পধ সসগ সধ সধ পম গপ গম পম মপ ধস ধপ মপম | মগ সধস | গম পম পম পাপ | ধস ধপ ধপ পম মপ | মম গস ধস। ইতি রত্নাবলী। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ১০৮

রত্নাবলী রাগেব রে ও নি স্বর দুটি বর্জিত এবং গা ও মা স্বর দুটি যথাক্রমে তীব্র ও তীব্রতর। এর মূর্চ্ছনা গান্ধারাদি এবং ন্যাস স্বর পা। ৪৭১

টিপ্পনী ঃ রত্নাবলী ছিল একটি ঔড়ুব-ঔড়ুব জাতির রাগ। এর গা ও মা স্বর দুটি তীব্র ও তীব্রতর হওয়ার ফলে, চেহারা দাঁড়াচ্ছে গক্ষপধর্স। র্সধপক্ষ গ(স) অর্থাৎ, বর্তমানের কল্যাণ ঠাটের অন্তর্গত রাগ ছিল এটি। রাগটি বর্তমানে বিলুপ্ত। ৪৭১

ধ-হীনে কল্পতর্বাখ্যে তীব্রতীব্রতরৌ গ-রী।
ঋষভোদ্‌গ্রাহসংযুক্তে ষড়্‌জন্যাসসমন্বিতে ॥ ৪৭২

রিগ মপ নিস সনি পম পম গরিস রিগ মরি গম পম গরি সনি সপনি সরি সনি সারি | গম পনি পম গরি গম গরি সনি সনা | পনিস পনি সরি গম গরি সনি সসা। ইতি কল্পতরু। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ১০৯

কল্পতরু রাগের ধা স্বরটি ছিল বর্জিত। এর গা স্বরটি ছিল তীব্র ও রে স্বরটি ছিল তীব্রতর। রে ছিল এর গ্রহস্বর এবং ন্যাসস্বর ছিল সা। ৪৭২

টিপ্পনী: কল্পতরু ছিল একটি ধা-হীন রাগ। এর গা ছিল তীব্র এবং রে ছিল তীব্রতর অর্থাৎ, বর্তমানের কোমল জ্ঞা বা পারিজাতের শুদ্ধ গা। ফলে, দেখা যাচ্ছে এ রাগটি কেবলমাত্র ধা-হীন ছিল না, ধা ও রে বর্জিত ঔড়ুব-ঔড়ুব জাতির রাগ ছিল। চেহারাটা ছিল জ্ঞগমপণর্স। র্সণপমগজ্ঞ (স)। কল্পতরুর তীব্রতর রে অর্থাৎ জ্ঞা স্বরটিই ছিল গ্রহস্বর এবং ন্যাসস্বর ছিল সা। বলাবাহুল্য, মূর্চ্ছনার কারণেই কল্পতরুর রে স্বরটি তীব্রতর রূপ পরিগ্রহ করেছিল। রাগটি, বর্তমানের কাফি ঠাটের অন্তর্গত ঔড়ুব-ঔড়ুব জাতির রাগ ছিল। এই কল্পতরুর সঙ্গে ইদানীং কালের যোগ নামক রাগটির সাদৃশ্য পরিলক্ষিত হয়। কিন্তু, কল্পতরু নামটি অধুনা বিলুপ্ত। ৪৭২

শ্রীরাগমেলসম্ভূতা সোরঠী রি-স্বরোদ্‌গ্রহা।
পঞ্চমাদ্ধুস্ফিতোপেতা রি-পর্য্যন্তং পুনস্তথা॥ ৪৭৩
স-হুম্ফিতা ম-পর্য্যন্ত মগ্রস্বস্থানষড়্‌জকা।
তথৈব পঞ্চমোপেতা রি-স্বরচ্যবিতোদিতা॥ ৪৭৪

রিম পসা নিধ পম পধা ধপ মাগ রীধসা। নিসা রিম পরী সনি ধপ মপ নীধ নিধ পমম ধাধ পমা গরী ধসা। নিসা রিম পরী সনি ধপ মপ নীধ নিধ পম মধা ধপ মাগ গারি রিম পমা গরী সানিস। ইতি সোরঠী। প্রথম প্রহরোত্তরম্। ১১০

সোরঠী রাগের উৎপত্তি হয়েছিল শ্রীরাগ মেল থেকে। এর গ্রহস্বর ছিল রে। পা থেকে রে´ স্বর পর্যন্ত এবং সা থেকে মা স্বর পর্যন্ত হুম্ফিত গমক ব্যবহৃত হতো এতে। এর সা স্বরটি ছিল অগ্রস্বস্থান গমকযুক্ত এবং পা স্বরটিও ছিল অনুরূপ গমকযুক্ত। সোরঠী রাগের রে স্বরটিও চ্যবিত গমকযুক্ত ছিল। ৪৭৩-৭৪

টিপ্পনী: সোরঠী ছিল শ্রীরাগ মেল-এর রাগ। পারিজাতের শ্রীরাগ (৮৫ সংখ্যক রাগ) ছিল বর্তমানের খাম্বাজ ঠাটের অনুরূপ। সুতরাং সোরঠী রাগেরও স্বর ব্যবস্থা ছিল সরগমপধণ। রাগটি বেশ গমকবহুল ছিল বোঝা যায়। বর্তমানে, সোরঠ বা সুরট নামক যে রাগটি প্রচলিত রয়েছে, সেটিও

খাম্বাজ ঠাটের রাগ ; কিন্তু, দুই নি-যুক্ত এবং ঔড়ুব-সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ। এর বাদী-সমবাদী হচ্ছে রে ও ধা। আরোহণ-অবরোহণ হয়, যথাক্রমে, সরমপনর্স। র্ণধ মপধ মর (মগর) ন্স। পারিজাতের সোরঠী ছিল সম্পূর্ণ-সম্পূর্ণ জাতির এক নি-যুক্ত রাগ ; কিন্তু, স্বর পরিচিতির মধ্যে রে ও ধা স্বরের প্রাবল্যটা লক্ষণীয়। বলাবাহুল্য, এক নি-যুক্ত সোরঠী বা সুরট্ বর্তমানে প্রচলিত নেই। প্রসঙ্গক্রমে এখানে একথাও উল্লেখযোগ্য যে, সৌরাষ্ট্রি, সৌরাষ্ট্র, সৌরাষ্ট্রিক প্রভৃতি নামযুক্ত কিছু অপ্রচলিত রাগ আছে ; কিন্তু, তার মধ্যে কোনটিই খাম্বাজ ঠাটের অন্তর্গত রাগ নয়। ৪৭৩-৭৪

শুদ্ধস্বরসমুদ্ভূতো গান্ধারোদ্‌গ্রাহসংযুতঃ।
আরোহে ত্যক্ত-ধো জ্ঞেয়ো গান্ধারচ্যবিতোদিতঃ॥ ৪৭৫
অগ্রস্বস্থানসংযুক্তঃ পুনঃস্বস্থানসংযুতঃ।
আন্দোলিতনিষাদাঢ্যো মারুর্ধান্দোলিতো মুহুঃ॥ ৪৭৬

গপ পনীধ | নিধ ধাপ মগ রিস | গম পম গম পনি সনি ধগ মপ মগম গরিস সরি গম পম গরিস | গম পনী সগা রিস নিস নিস নিধপ গম॰পাগম গারিস। ইতি মারু। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ১১১

মারু রাগের সব কটি স্বরই শুদ্ধ। এর গ্রহস্বর গা এবং আরোহণে ধা স্বরটি বর্জিত। এই রাগের গা স্বরটি চ্যবিত গমকযুক্ত। এ ছাড়াও, অগ্রস্বস্থান ও পুনঃস্বস্থান নামক গমকদুটিও ব্যবহৃত হয়ে থাকে রাগের মধ্যে। এর নি স্বরটি আন্দোলনযুক্ত এবং ধা স্বরটিও ঘন ঘন আন্দোলিত হয়ে থাকে। ৪৭৫ ৭৬

টিপ্পনী: পারিজাতের স্বর ব্যবস্থানুযায়ী মারু রাগটি ছিল, বর্তমানের কাফি ঠাটের অন্তর্গত ষাড়ব-সম্পূর্ণ রাগ। আরোহণে এর ধা স্বরটি বর্জিত হতো। সুতরাং এর আরোহণ-অবরোহণ ছিল, জ্ঞমপণর্সর্জ্ঞ। র্সণধপমজ্ঞরস। রাগটির মধ্যে তিন রকমের গমক ব্যবহৃত হতো এবং নি ও ধা স্বর দুটি ছিল আন্দোলনযুক্ত। বেশ বোঝা যায়, এই গমক ও আন্দোলন-প্রক্রিয়ার দ্বারাই মারু রাগের বৈশিষ্ট্য বজায় রাখা হতো। বর্তমানে, কাফি ঠাটের মারু নিঃশেষে বিলুপ্ত হয়ে গেছে। একালের মারু, কল্যাণ ঠাটের রাগ। কিন্তু নিরঙ্কুশ মারুও সাধারণতঃ পরিবেশিত হয় না ; মারু-বেহাগ বরং প্রচলিত। বলাবাহুল্য, পারিজাতের মারু রাগের সঙ্গে একালের মারু ও মারু-বেহাগের কোনই সম্পর্ক

নেই ; কিন্তু, বর্তমানের ভীমপলাসী নামক রাগটির সঙ্গে ঘনিষ্ঠ সাদৃশ্য পরিলক্ষিত হয়। ৪৭৫-৭৬

নাটমেলসমুদ্ভূতো রাগঃ কুমুদসংজ্ঞকঃ।
আরোহণে ম-বর্জ্জোক্তো গান্ধারোদ্গ্রাহশোভিতঃ॥ ৪৭৭

গপ ধনিস সনি ধপ মগ রিস রিগ পম গরি সনী সগপ ধনিস নিধপ ধনিস নিধপ মগ রিস | গপ পগ পম গরি গপ মগরি সনীস রিস নিস রিগ পম গরি সনিসা। ইতি কুমুদ। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ১১২

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের ৭৩ সংখ্যক রাগ নাট ছিল দুই গা ও নি যুক্ত কাফি ঠাটের রাগ। সুতরাং, কুমুদ রাগেরও স্বর ব্যবহার ছিল অনুরূপ। পার্থক্যের মধ্যে, কুমুদের আরোহণে মা স্বরটি বর্জিত হতো। অর্থাৎ এটি ছিল একটি চতুঃস্বারিক-ঔড়ুব জাতীয় রাগ। এর আরোহণ-অবরোহণ ছিল গপণনর্স | র্সনণপমগজ্ঞস। রাগটি বর্তমানে নিঃশেষে বিলুপ্ত। ৪৭৭

নাটমেলসমুদ্ভূতো রাগশ্চক্রধরঃ স্মৃতঃ।
পঞ্চমেনবিহীনঃ স্যাৎ ষড়্জোদ্গ্রাহেণ শোভিতঃ॥ ৪৭৮

সরি গম ধনি স সনি ধম গম গরি সরি গম গরি স স রিগ গম ধম গরি সরি গমগ রিস রিনি ধনি সনি ধনি সধ নিস রিগম গরিস। ইতি চক্রধর। তৃতীয় প্রহবোত্তরম্। ১১৩

চক্রধর রাগটিও নাট মেল থেকে উদ্ভূত। এর গ্রহস্বর সা এবং বর্জিত স্বর হচ্ছে পা। ৪৭৮

টিপ্পনী ঃ পূর্বোক্ত নাট মেলের অন্তর্গত কুমুদ রাগের মধ্যে থেকে পা স্বরটিকে একেবারে বর্জিত করে দিলে চক্রধরকে পাওয়া যায়। অর্থাৎ চক্রধর ছিল কাফি ঠাটের অন্তর্গত একটি চতুঃস্বারিক জাতীয় রাগ। কিংবা, একালের আইন অনুযায়ী ষাড়ব-ষাড়ব জাতীয় রাগ। আরোহণ-অবরোহণ ছিল, সজ্ঞগম-ণনর্স | র্সনণমগজ্ঞস।—স্বর পরিচিতির রে-ধা স্বর দুটি, নাট মেলের ব্যবস্থানুযায়ী জ্ঞ ও ণ স্বরে রূপান্তরিত হয়েছে বুঝতে হবে। বর্তমানেও, চক্রধর নামক একটি অপ্রচলিত রাগ আছে। এ চক্রধর বেলাবল ঠাটের ষাড়ব-ষাড়ব রাগ। বাদী-সমবাদী মা ও সা। বর্জিত স্বর পা। আরোহণ-অবরোহণ, যথাক্রমে, সরগমধনর্স | র্সনধমগরস। দেখা যাচ্ছে, জাতি এবং বিবাদী স্বরের মিল থাকলেও, ঠাটের গরমিলের জন্য পারিজাতের চক্রধরের সঙ্গে এ চক্রধরের

কোনই সামঞ্জস্য নেই। তবে এমনও হতে পারে যে, পরবর্তী কালের কোন গুণী, পারিজাতের নাট মেলকে বর্তমানে প্রচলিত নট-এর স্বর ব্যবস্থার সঙ্গে গোলমাল করে ফেলে, চক্রধর রাগটিকেও নট-এর মতো বেলাবল ঠাটের রাগরূপে সুচিহ্নিত করেছিলেন। বলাবাহুল্য, পারিজাতের নট ও নাট অভিন্ন নয়। যদিও বা নট বেলাবল ঠাটের রাগ হয়ে যেতে পারে; কিন্তু নাট ছিল নিরঙ্কুশ কাফি ঠাটের অন্তর্গত। ৪৭৮

ভৈরবীমেলসমুদ্ভূতো গান্ধারেণ বিবর্জ্জিতঃ।
আরোহে তু নি-বর্জঃ স্যাম্মাদিঃ সিংহরবঃ স্মৃতঃ ॥ ৪৭৯

মপ ধসরি সরি সধ সনি ধপ ধপ মম রিস ধসসা | রিম পম রিসধ সধ সরিস পধ সরিস নিধ পধ পম সরি সধ সসা | রিম পম রি সধ স ধস রিস পধ সরিস নিধ পধ পম সরি সধ সসা | রিম পমরি সধ সরিস পধ সরিস নিধ পধ পম মরি সধ সসা | রিম পমরি সধ সরি মপ ধস রিস নিধ পধ পম পম রিস পম রিম ধসসা। ইতি সিংহরব। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ১১৪

সিংহরব নামক রাগটির উৎপত্তি হয়েছে ভৈরবী মেল থেকে। এই রাগে গা স্বরটি একেবারে বর্জিত এবং আরোহণেও নি স্বরটি বর্জিত হয়ে থাকে। এর গ্রহস্বর সা। ৪৭৯

টিপ্পনী: সিংহরব ছিল পারিজাতের ভৈরবী মেলের রাগ। পারিজাতের ভৈরবী ছিল শুদ্ধ। অর্থাৎ, এ কালের আসোয়ারী ঠাট। সুতরাং সিংহরবও ছিল, বর্তমানের আসোয়ারী ঠাটের অন্তর্গত একটি ঔড়ব-ষাড়ব জাতীয় রাগ। চেহারা ছিল মপদর্সর্র্ম | র্র্সণদপমরস। রাগটি বর্তমানে বিলুপ্ত হয়ে গেছে। ৪৭৯

শ্রীরাগমেল সম্ভূতা গ-স্বরেণ বিবর্জ্জিতা।
মঞ্জুঘোষা ধ-পূর্ব্বা স্যাদারোহে ত্যক্ত নি-স্বরা ॥ ৪৮০

ধস রিম পধ সনি ধপ ধম রিস | ধম রিম পধ পম ধপ মরি মপ সরি সরি সধ সনি ধপ ধপ মপ মরি মপ পম রিসধা সসা। ইতি মঞ্জুঘোষা। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ১১৫

মঞ্জুঘোষা রাগটির উৎপত্তি হয়েছে শ্রীরাগ মেল থেকে। এরও গা স্বরটি একেবারে বর্জিত এবং আরোহণে নি স্বরটিও বর্জিত হয়। মঞ্জুঘোষার গ্রহ স্বর হচ্ছে ধা। ৪৮০

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের শ্রীরাগ ছিল, একালের খাম্বাজ ঠাটের অনুরূপ রাগ। অর্থাৎ রাগটির নি ছাড়া আর সব স্বরই ছিল, বর্তমানের আইন অনুযায়ী শুদ্ধ স্বর। সুতরাং মঞ্জুঘোষাও ছিল, বতমানের খাম্বাজ ঠাটের অন্তর্গত একটি ঔড়ুব-ষাডব জাতীয় রাগ। আবোহণ-অববোহণ ছিল, ধ্ সরমপধর্স | র্সণধপমরস। রাগটি বর্তমানে বিলুপ্ত হয়ে গেছে। তবে, কর্ণাটিক্ নারায়ণী বাগটিব সঙ্গে এব সাদৃশ্য আছে। ৪৮০

মুখারী মেলসম্ভূতা ম-হীনা শিববল্লভা।
ন্যভারোদ্‌গ্রাহ গান্ধারা পাংশন্যাস সুশোভিতা।
অবরোহণ বেলায়াং নিষাদেন সুশোভিতা॥ ৪৮১

গপ ধস সনি ধপ নিধ পপ ধধ পগ গবি সরি রিসরি | পপ গ পপ গরি রিগরি সরি রি সধ সসা | পাপ ধানি ধপ নিধ পপ ধধ প গগ রিসরি রিস ধস। ইতি শিববল্লভা। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ১১৬

শিববল্লভা বাগটির উৎপত্তি হয়েছে মুখারী মেল থেকে। এব মা স্বরটি একেবারে বর্জিত এবং আরোহণে নি স্বরটিও বর্জিত হয়ে থাকে। এর গ্রহস্বর গা এবং অংশ ও ন্যাস স্বব হচ্ছে পা। ৪৮১

টিপ্পনী ঃ পাবিজাতের ১৫ সংখ্যক রাগ মুখারী ছিল, গ-ন বর্জিত এবং দুই রে ও দুই ধা-যুক্ত রাগ। সুতরাং শিববল্লভাও ছিল দুই রে ও দুই ধা-যুক্ত বাগ। শিববল্লভার গা হচ্ছে গ্রহস্বর। কিন্তু মুখারীর গা বর্জিত। অর্থাৎ মুখাবীব গা ছিল পূর্ব গা। অর্থাৎ শুদ্ধ বে। সুতরাং শিববল্লভার গ্রহস্বরও হচ্ছে, আসলে গা নয বে। এবং বলাই বাহুল্য, স্বব পরিচিতির মধ্যে যে গা স্বরটিব ব্যবহার আমবা দেখতে পাচ্ছি, আসলে ওটা শুদ্ধ রে, গা নয়। অনুরূপ, স্বব-পরিচিতিব শুদ্ধ রে স্বরটিও শুদ্ধ রে নয়, কোমল। অর্থাৎ গা স্থানে রে এবং রে স্থানে ঋ বুঝে নিতে হবে। শিববল্লভার মধ্যম স্বরটি একেবাবেই বর্জিত এবং আরোহণে নি স্বরটিও বর্জিত হয় বলা হয়েছে। অতএব, এটিকে একটি ঔড়ুব-ষাডব জাতীয় রাগ বলেই মনে হওয়া স্বাভাবিক। কিন্তু, গা স্বরের মতো, মুখারীর নি স্বরটিও পূর্ব নি। অর্থাৎ শুদ্ধ ধা। ফলে, শিববল্লভার জাতিকে আর পাঁচ স্বরের ঔড়ুব-ঔড়ুব জাতিব মধ্যেও আটক রাখা যাচ্ছে না, গা মা ও নি, এই তিনটি স্বর বর্জিত হওয়ার পবিণামে, চাব স্বরযুক্ত চতুঃস্বারিক জাতীয় রাগ-এ পরিণত হচ্ছে। শিববল্লভার চেহারা ছিল, রপদর্স | ধদপধঋস।

বর্তমানে, শিবযুক্ত অনেক রকম রাগ শুনতে পাওয়া যায়। কিন্তু শিববল্লভা নিঃশেষে বিলুপ্ত। ৪৮১

শুদ্ধ মেল সমুদ্ভূতঃ ষড়্জাদিঃ স মনোহরঃ।
আরোহে গ-রি-মৈস্ত্যক্ত আন্দোলিত-প-সান্বিতঃ॥ ৪৮২
ধৈবতং প্রাপ্যতস্মাচ্চ সন্নিবৃত্তোঽত্র কম্পিতঃ।
পঞ্চমাৎ ষড়জমাসাদ্য নিবৃত্তো মধ্যমং প্রতি।
তত্রাপ্যান্দোলিতো গে চ রী চ স্বস্থানশোভিতঃ॥ ৪৮৩

স স পা প ধনি ধ পমা প ধনি সানি ধপ মাপ ধনি ধপ মা গরীস সপ সপা পধ পপ পা পম পানি ধধ পাসা পাসা পামা গারীস। ইতি মনোহরঃ। দ্বিতীয় প্রহরোত্তরম্। ১১৭

মনোহর রাগটির উৎপত্তি হয়েছে শুদ্ধ মেল থেকে। সা এর গ্রহস্বর। মনোহরের আরোহণে গা রে ও মা স্বর তিনটি বর্জিত হয় এবং সা ও পা স্বরদুটিকে প্রয়োগ করতে হয় আন্দোলিত ভাবে। মনোহরে ধা পর্যন্ত আরোহণ করে, কম্পিতভাবে পা-তে নেমে আসতে হয়। তারপরই, তারার র্সা-র দিকে আরোহণ করাই নিয়ম। রাগটির অবরোহণ গতিতেও র্সা থেকে পা পর্যন্ত নেমে এসে থামবার উপায় থাকে না, সঙ্গে সঙ্গেই মা স্বর পর্যন্ত অবরোহণ করতে হয় এবং এই মা স্বরে বিশ্রামের অবকাশ থাকে। মনোহরের গা স্বরটিও আন্দোলিত এবং রে স্বরে স্বস্থান নামক গমক প্রয়োগ করতে হয়। ৪৮২-৪৮৩

টিপ্পনী: কর্ণাটিক্ গ্রন্থাদিতে মনোহর নামক রাগের ব্যাপক আলোচনা পরিলক্ষিত হয়। বলাবাহুল্য, অহোবল তাঁর গ্রন্থে মনোহরের উত্তর ভারতীয় রূপ সম্বন্ধেই আলোচনা করেছেন। রাগটি ছিল শুদ্ধ মেলের অন্তর্গত। অর্থাৎ বর্তমানের কাফি ঠাটের অন্তর্গত রাগ ছিল মনোহর। রাগটির রূপও ছিল বেশ বৈশিষ্ট্যপূর্ণ। আরোহণে বর্জিত স্বর ছিল গা, রে ও মা। অর্থাৎ রাগটির আরোহণ ছিল চতুঃস্বারিক এবং অবরোহণ ছিল সম্পূর্ণ। গ্রন্থকার বলেছেন, মনোহরের গ্রহস্বর ছিল সা এবং সা থেকে মা স্বরে এসে থামতে হতো। কিন্তু, এ সা-মা আরোহণ গতির সা-মা নয়; কারণ, রাগের আরোহণে মা স্বরটি বর্জিত হয়। অপরপক্ষে, স্বর-পরিচিতির মধ্যেও কোথাও সা-মা স্বরের ব্যবহার পরিলক্ষিত হয় না। এ সা-মা অবরোহণ গতির র্সা-মা।

অর্থাৎ তারার র্সা থেকে পা পর্যন্ত এসেও থামবার উপায় থাকে না, মা-তে এসে বিশ্রাম নিতে হয়। সুতরাং, দেখা যাচ্ছে মনোহরের আরোহণ অবরোহণ ছিল সপধপমপধণর্স | র্সণধপমজ্ঞরস।

মনোহর রাগের আলোচনা ভাতখণ্ডেজীর গ্রন্থাদিতেও আছে। কিন্তু সে মনোহরের সঙ্গে পারিজাতের মনোহরের কোনই সম্পর্ক নেই। ভাতখণ্ডেজীর উল্লিখিত মনোহর পূর্বীঠাটের ষাডব-ষাডব জাতীয় রাগ। বর্জিত স্বর, আরোহণে পা ও অবরোহণে ঋা। বাদী-সমবাদী গা-দা। আরোহণ-অবরোহণ হচ্ছে, যথাক্রমে, সঋগহ্মদর্স | ঋর্সর্ঋনদপগহ্মগঋস।

আমাদের সংগ্রহেও দু'রকমের মনোহর আছে। কিন্তু, তার সঙ্গেও পারিজাতের মনোহরের কোন মিল নেই। আমাদের সংগৃহীত মনোহর কল্যাণ ও বেলাবল ঠাটের অন্তর্গত। গতি গমক প্রধান ও বক্র। মৎ প্রণীত ভারতীয় সঙ্গীত পরিচিতি গ্রন্থে, তানসেন বিরচিত একটি বেলাবল ঠাটের মনোহর 'একত মনোহারী' অনুপ্রাসযুক্ত হয়ে আলোচিত হয়েছে। মনোহর রাগটি বর্তমানে অপ্রচলিত। ৪৮২ ৮৩

ভৈরবীস্বরসম্ভূতা নিষাদোদ গ্রাহসংযুতা।

গান্ধারে নৈম্ন্যযুক্তা সা জ্ঞেয়া সানন্দভৈরবী ॥ ৪৮৪

নিনি সগ গা গরি সরি রিস নিন র্সা | নিনি মগ গম পম মগ গম গগ। গরি সনি নিস সা | ধাপ মমপ মগগ মগগ মা গা গগ গা গগ গগা গরি সনি নিসগ গরি সনি নিস সা। ইত্যানন্দভৈরবী। সর্বদা। ১১৮

আনন্দ ভৈরবী রাগের স্বরসমূহ ভৈরবী রাগেরই মতো। আনন্দ-ভৈরবীর গ্রহস্বর নিষাদ এবং গা স্বরটি নৈম্ন্যগমকযুক্ত। ৪৮৪

টিপ্পনী: পারিজাতের আনন্দ-ভৈরবীও ছিল, পারিজাতের ৬ সংখ্যক রাগ, ভৈরবীর মতো আসোয়ারী ঠাটের অন্তর্গত রাগ। পার্থক্য কেবল গ্রহস্বরে। ভৈরবীর গ্রহস্বর ছিল সা। কিন্তু, আনন্দ-ভৈরবীর গ্রহস্বর নি। আনন্দ-ভৈরবীর গান্ধারটিও ভৈরবীর মতো সরল নয়, নৈম্ন্য নামক গমকযুক্ত এবং গান্ধারের এই গমকটিই আনন্দ-ভৈরবীর অন্যতম বৈশিষ্ট্য। ভৈরবীর আরোহণ ছিল সরজ্ঞমপদণস। কিন্তু, নি গ্রহস্বর হওয়ার কারণে আনন্দ-ভৈরবীর আরোহণ হয়ে যাচ্ছে ণসজ্ঞমপদণস। অর্থাৎ ষাডব। অবরোহণে উভয় রাগই সম্পূর্ণ। লক্ষ্য করবার বিষয়, বর্তমানেও, আনন্দ-ভৈরবী নামক

যে রাগটি প্রচলিত রয়েছে সেটিও আসোয়ারী ঠাটের অন্তর্গত ষাড়ব-সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ, তবে তার মধ্যে শুদ্ধ ধৈবতেরও অস্তিত্ব আছে। বর্তমানের আনন্দ-ভৈরবীর রূপ হচ্ছে সবজ্ঞমপধর্স | র্সণদপমজ্ঞরস। পরিবেশন-কাল রাত্রি তৃতীয় প্রহর। বাদী-সমবাদী পা-সা। বর্জিতস্বর হচ্ছে আরোহণে নি। প্রসঙ্গক্রমে উল্লেখযোগ্য যে, বর্তমানের আনন্দ-ভৈরবীটি প্রচলিত রাগ হলেও প্রচলনটা সীমাবদ্ধ। অপরপক্ষে, আধকাংশ শিল্পীই প্রচলিত ভৈরবীর মধ্যে, মেজাজ অনুযায়ী রে গা ক্ষা ধা নি মিশ্রিত করে যে রাগের সৃষ্টি করেন—রসসৃষ্টিব ক্ষেত্রে সে রাগ অপূর্ব হলেও আনন্দ-ভৈরবী নামে উল্লিখিত হবার উপযুক্ত নয় নিশ্চবই। আনন্দ-ভৈববী ও ভৈববী ধুন সম পর্যায়েব শিল্পকারিতা নয়—যদিও অধিকা শ শিল্পীই আত্মাভিমানেব বশীভূত হয়ে বা অজ্ঞানতা নিবন্ধন রাগ ও ধুন-এর সংজ্ঞাগত পার্থক্যগুলোকে নিশ্চিহ্ন কবে দেন,—এই আনন্দ-ভৈরবী নামক একটি রাগের নামটি মাত্র শুনেছেন বলেই। ৪৮৪

শঙ্করাভরণো রাগঃ শঙ্করানন্দকো ভবেৎ।
রি-গ-পাস্তত্র চাংশাঃ স্যু রি ন্যাসেন সুশোভিতঃ।
স্বস্বসম্বাদিনাং যোগাত্তত্র স্যাদ্বহুকম্পনম্॥ ৪৮৫

সরি গম পপ প পম প্‌প প্‌প সম গবি গগা গারি সরি গরিস | রী সবি সরী গরি সবি সমম নিধনি সরী সনি সা সবি গম পা স পারি ধাম নী পস | সনিধ পম পম গগা গারি সবিস। ইতি শঙ্করানন্দ। সর্বদা। ১১৯

শঙ্করানন্দ রাগটিব উৎপত্তি হয়েছে শঙ্কবাভরণ বাগ থেকে। এর অংশ স্বর হচ্ছে রে, গা ও পা। ন্যাসস্বর হচ্ছে রে। শঙ্কবানন্দব অংশস্বরগুলি যখন তাদের সমবাদী স্বরের সঙ্গে সমবাদীত্ব কবে, তখন অনেক রকমের কম্পনযুক্ত হয়ে ব্যবহৃত হয়ে থাকে। ৪৮৫

টিপ্পনী: পারিজাতেব শঙ্করানন্দ ছিল শঙ্করাভরণের (৪৮ সংখ্যক রাগ) মতো৮ তীব্র গা নি যুক্ত রাগ। অর্থাৎ বতমানের বেলাবল ঠাটের রাগ। পার্থক্য ছিল অংশস্বব ও ন্যাসস্বরে। শঙ্করাভবণের অংশস্বর ছিল একটিমাত্র —মা। কিন্তু, শঙ্করানন্দর অংশস্বর তিনটি—বে, গা ও পা। শঙ্করাভরণের ন্যাসস্বর ছিল গা। কিন্তু, শঙ্করানন্দর ন্যাসস্বর রে। অপরপক্ষে, শঙ্করাভরণে ঢালু নামক গমকের প্রয়োগ হতো; শঙ্করানন্দর মধ্যেও অনেক রকমের

কম্পন তথা গমকের ব্যবহার প্রচলিত ছিল। সুতরাং বোঝা যাচ্ছে, গমকের ক্ষেত্রে উভয় রাগের মধ্যে সামঞ্জস্য থাকলেও ন্যাস ও অংশস্বর ভিন্ন হওয়ার জন্য উভয়ের রূপের মধ্যে পার্থক্য ছিল প্রচুর। শঙ্করানন্দ শঙ্করাভরণের মতোই সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ ছিল। বর্তমানে, শঙ্করানন্দ অপ্রচলিত। ৪৮৫

আরোহণে নি-যোগেন সৈন্ধবী মানবমতা ॥ ৪৮৬

ধনি সরি মপ মগা রিসা নীধা ধানী সারি মপা নিধপ মাগরি সরিসা। ধনি সারি মাগরি পম গরি সরী সধপ নীসা। ইতি মানবী। সর্বদা ১২০

সৈন্ধবী রাগের আরোহণে নি স্বরটিকে যুক্ত করলেই মানবীকে পাওয়া যায়। ৪৮৬

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের প্রথম রাগ সৈন্ধব ছিল, আরোহণে গা-নি বর্জিত কাফি ঠাটের রাগ। সুতরাং সৈন্ধবের আরোহণে, নি স্বরটি যুক্ত করলে, মানবীর আরোহণ-অবরোহণ হবে, ধ্‌ণ্‌সরমপধণর্স। র্সণধপমজ্ঞরস। অর্থাৎ সৈন্ধব ছিল ঔড়ুব-সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ, মানবী হচ্ছে সৈন্ধবেরই ষাড়ব-সম্পূর্ণ রূপ। এ ছাড়া, উভয় রাগের মধ্যে আর কোন পার্থক্য নেই। ৮৮৬

কল্যাণমেলসম্ভূতা রাজধানী সুখপ্রদা।
আরোহণে ধ-হীনা স্যাদ্বহুকম্পমনোহরা।
আম্রেড়িতস্বরৈর্যুক্তাবরোহেঽপি গ-বর্জিতা ॥ ৪৮৭

সরি গম পনী সারি সনি সান ধপ মমরি সনি সসরি পম গম গম পম ধম রিম সনীসা। সরি গম পপম সরিস। পনি সপনি সরি গম পম সরি সনি পনী সসা। ইতি রাজধানী। সর্বদা। ১২

সুমধুর রাজধানী রাগটির উৎপত্তি হয়েছে কল্যাণ মেল থেকে। এর আরোহণে ধা ও অবরোহণে গা স্বর বর্জিত। রাজধানীর স্বরগুলি আম্রেড়িত অর্থাৎ দুই তিনবার আবৃত্তিযুক্ত এবং রাগটিকে শ্রুতিমধুর করবার জন্য অনেক রকমের কম্পন তথা গমক প্রযুক্ত করতে হয়। ৪৮৭

টিপ্পনী ঃ রাজধানীর রূপ ছিল সরগক্মপনর্স। র্সনধপক্মরস। অর্থাৎ ষাড়ব-ষাড়ব জাতীয় রাগ ছিল এটি। মূলে আম্রেড়িত স্বর প্রযুক্তির কথা

বলা হয়েছে, কিন্তু, স্বর-পরিচিতির মধ্যে তার প্রমাণ পাওয়া যাচ্ছে না। বর্তমানে, রাজধানী নামক কোন রাগ প্রচলিত নেই। তবে রাজ-কল্যাণ নামক একটি অর্ধ প্রচলিত রাগ আছে। রাজ-কল্যাণকে কল্যাণ ঠাটের অন্তর্গত ঔড়ুব-ষাড়ব জাতির রাগ হিসাবেও পাওয়া যায়, আবার, ষাড়ব-ষাড়ব জাতির রাগ হিসাবেও পাওয়া যায়। রাজ-কল্যাণের বাদী সমবাদী হচ্ছে গা নি। আরোহণ অবরোহণ হচ্ছে, নসগহ্মধহ্মগহ্মধ(নে)র্স। র্সনর্নধহ্মগরস। অর্থাৎ পা স্বর বর্জিত। বর্জিত পা স্বরটি ছাড়াও, রাজধানীর সঙ্গে রাজ-কল্যাণের আরোহণ-অবরোহণের পার্থক্যটাও লক্ষণীয়। রাজ-কল্যাণের আরোহণ-অবরোহণে ধা ও গা স্বর ব্যবহৃত হচ্ছে। সুতরাং দেখা যাচ্ছে কেবলমাত্র ঠাট ও জাতি ছাড়া উভয়ের মধ্যে আর কোন সাদৃশ্য নেই। ৪৮৭

গৌরীমেলসমুদ্ভূতা ষড়্‌জোদ্‌গ্রাহোথ শর্বরী।
স-ন্যাসা পঞ্চমাংশা সা স-নি-ন্যাসেন শোভিতা॥ ৪৮৮

সরি গম পধ নিস র্সনি ধপ মপ দপ স। প্‌প পা পম পপ পা পম র্ধনি ধপ মা সরি গমা গরিস সস সস সস নি সনিস নিধ নিস নিধ নিস নিধ নিধ পম গম পম গম গ। রিমা নিধনি সরি গরি র্সনি র্ধনি সসা। ইতি শর্বরী। সর্বদা। ১২২

শর্বরী রাগটির উৎপত্তি হয়েছে গৌরী মেল থেকে। এর গ্রহস্বর হচ্ছে সা। অংশস্বর পা এবং ন্যাসস্বর হচ্ছে সা ও নি। ৪৮৮

টিপ্পনীঃ শবরী রাগটি ছিল কোমল রে ধা-যুক্ত ভেরো ঠাটের অন্তর্গত সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ। বর্তমানের ভৈরো ঠাট ও প্রাচীন গৌরী মেল যে অভিন্ন এ আলোচনা আমরা একাধিকবার করেছি। দেখা যাচ্ছে শবরী ছিল সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ। সুতরাং এর আরোহণ-অবরোহণ ছিল, স ঋ গ ম প দ ন র্স। র্স ন দ প ম গ ঋ স। লক্ষ্য করবার বিষয় গ্রন্থকার প্রথমে বলছেন সা স্বরটি ন্যাস। তারপরেই আবার বলছেন, সা ও নি উভয় স্বরই ন্যাস। বক্তব্যটা দুর্বোধ্য। বর্তমানে, শবরী নামক কোন রাগ প্রচলিত নেই; কিন্তু সাবেরী নামক একটি ভৈরো ঠাটের ঔড়ুব-সম্পূর্ণ জাতীয় অর্ধ-প্রচলিত রাগ আছে। সাবেরীর আরোহণে গা-নি বর্জিত। বাদী সমবাদী স্বর হচ্ছে, যথাক্রমে পা-সা। আরোহণ-অবরোহণ হচ্ছে, স ঋ ম প দ র্স। র্স ন দ প ম গ ঋ স। লক্ষ্য করবার বিষয়, সাবেরীর বাদী স্বর পা, শর্বরীর

অংশস্বরও পা এবং সাবেরীর সমবাদী স্বর সা ও শবরীর গ্রহস্বরও সা। সাবেরীর পরিবেশনা কাল হচ্ছে প্রাতঃকাল; কিন্তু শবরী ছিল সবকালীন গেয় রাগ। বস্তুতঃ জাতির অসামঞ্জস্যের জন্য শবরীর সঙ্গে সাবেরীর কোন সামঞ্জস্যই পরিলক্ষিত হয় না—যদিও অনেকে অনুমান করেন, সাবেরীর জননী হচ্ছে শবরী। ৪৮৮

*১ রি প' ভ্যামুর্জিঝতো রাগঃ ম সাংশো শুদ্ধ কৈশিকঃ।
নি-গ-ধৈ কোমলৈর্যুক্তঃ মূর্চ্ছনা মৎসরীকৃতা ॥ ১—৭

মগ মং নিস সম মগ মগ সনি ধনি সম মগ মপ মগ মগ স | ধনি সম গম ধম নিধ মগ মধ নিস ধনি ধম মগ স | গম ধম ধনি সগ সনি ধস নিধ মগ মধ মধ নিস | ধনি সধ নিস মগ মগ সস নিধ মগ সনি ধনি সগ মস নিধ নিধ মগ সা। ইতি শুদ্ধ কৈশিক। তৃতীয় প্রহরোদ্ভবম্। :—৭

কলিন্দজীর অনুবাদঃ শুদ্ধ কৈশিক রাগ মৎসরীকৃতা মূর্চ্ছনা সে উৎপন্ন হোতা হৈ—মধ্যম স্বর উসকা অংশ (বাদী, সম্বাদী তার ষড়জ) হৈ। ঔর মধ্যম হি গ্রহ হৈ। ইসমে ঋষভ পঞ্চম দোনো স্বর বর্জিত হৈ। অতঃ জাতি ঔড়ব-ঔড়ব হোতী হৈ। ইসমে নিষাদ গান্ধার ঔর ধৈবত যহ তিনো স্বর কোমল প্রযুক্ত হোতে হৈঁ।

অর্থাৎ—শুদ্ধ কৈশিক রাগটি মৎসরীকৃতা মূর্চ্ছনার অন্তর্গত। এর রে ও পা স্বর দুটি বর্জিত—মা ও সা উভয় স্বরই অংশস্বররূপে ব্যবহৃত হয়। এবং, নি-গ-ধ স্বর তিনটি কোমল। ১—৭

টিপ্পনীঃ কলাকোবিদ কলিন্দজী কৃত পারিজাত ভাষ্যের প্রথম অতিরিক্ত রাগটি হচ্ছে শুদ্ধ কৈশিক। দেখা যাচ্ছে, রাগটির কোমল স্বর ছিল গা ধা নি। অর্থাৎ একালের আসোয়ারী ঠাট। কিন্তু পারিজাতকার কোন বুদ্ধিতে গা নি স্বর দুটিকে কোমলরূপে উদ্ধৃত করতে পারেন। যাঁর বিকৃত বা তীব্র গা নি ছিল বর্তমানের শুদ্ধ গা নি এবং শুদ্ধ গা নি ছিল বর্তমানের কোমল গা নি, তিনি হঠাৎ কোমল গা নি কথাটা ব্যবহার করতে পারলেন কোন যুক্তিতে? পারিজাতের রে-ধা কোমল হতে পারে। এমন কি মৃদু পা স্বরের উল্লেখ পর্যন্ত আছে গ্রন্থের মধ্যে। কিন্তু গা নি কোমল হতে পারে কী করে?

অতঃপর দেখা যাচ্ছে, শুদ্ধ কৈশিকের মূর্চ্ছনা মৎসরীকৃতা। অর্থাৎ, বর্তমানের খাম্বাজ ঠাটের মতো একটি সপ্তকের পরিচয় বহন করছে এই মৎসরীকৃতা (গ্রাম) মূর্চ্ছনা। খাম্বাজ ঠাটের গা শুদ্ধ। সুতরাং এই শুদ্ধ গা-র স্থানে কোমল গা প্রয়োগ করার প্রস্তাবটা অসঙ্গত না-ও হতে পারে। খাম্বাজের ধা-ও শুদ্ধ। অতএব ধা-কেও কোমল করার প্রস্তাব গ্রাহ্য হতে পারে। কিন্তু কোমল নি? খাম্বাজ ঠাটের নি তো এমনিতেই কোমল; আবার তাকে কোমল করা যেতে পারে কী করে? পারিজাতের শুদ্ধ নি-কে, অর্থাৎ বর্তমানের কোমল নি-কে মূর্চ্ছনার কারণে তীব্রতর ধা-রূপে প্রয়োগ করা যেতে পারে। অনুরূপ, তীব্র নি-কে, অর্থাৎ একালের শুদ্ধ নি-কে তীব্রতর ধা-রূপেও আভহিত করা যেতে পারে। কিন্তু, শুদ্ধ কৈশিক রাগের ক্ষেত্রে তীব্রতর তীব্রতম কথাগুলি ব্যবহার না করে, গ্রন্থকার হঠাৎ একালের মতো গা-ধা-নি কোমল কথাটি ব্যবহার করে ফেললেন কেন? সর্বোপরি, সূত্রের মধ্যে মৎসরীকৃতা মূর্চ্ছনাটিকে ঢুকিয়ে দিতে গেলেন কেন সেটাও বিবেচ্য! পারিজাতে শুদ্ধ ষড়জা নামক যে (গ্রাম) মূর্চ্ছনাটির উল্লেখ আছে, সেটি তো অবিকল একালের গা ধা-নি কোমলযুক্ত আসোয়ারী ঠাটেরই পরিচয় বহন করছে। তবে কেন মৎসরীকৃতা উল্লিখিত হলো শুদ্ধ ষড়জার পরিবর্তে?

দেখা যাচ্ছে, শুদ্ধ কৈশিকের স্বর পরিচিতিটা গড়ে উঠেছে মা স্বরকে গ্রহ করে। অর্থাৎ, রাগটির মূর্চ্ছনা মধ্যমাদি। অপরপক্ষে, মৎসরীকৃতা গ্রাম মূর্চ্ছনাটিরও আদি স্বর মা। অতএব, মধ্যমাদি রাগ মূর্চ্ছনা ও মৎসরীকৃতা গ্রাম মূর্চ্ছনাকে, কলাকোবিদ কল্লিনাথজী, অভিন্ন মনে করে, একাকার করে ফেলেছেন।

পরিশেষে বক্তব্য এই যে, শুদ্ধ কৈশিক রাগটি অর্বাচীন রাগ নয়, অতি প্রাচীন রাগ। সঙ্গীত রত্নাকরের পূর্ববর্তী কালেও এর অস্তিত্ব ছিল। কিন্তু, বর্তমানে বিলুপ্ত। ইদানীং কালে, কৌশী কান্‌রা বা কৌশিকী-কানাড়া ও কৌশী-ভৈরব নামক দুটি সম্পূর্ণ জাতির সরল গতির অল্প প্রচলিত রাগ আছে। এর মধ্যে কৌশী-ভৈরব নামক রাগটি ভৈঁরো ঠাটের। কিন্তু, কৌশী কান্‌রাকে দু'রকম রূপে পাওয়া যায়। একটি অবিকল আলোচ্য সূত্রটির মতো আসোয়ারী ঠাটের এবং অপরটির ঠাট কাফি। বলাবাহুল্য, উভয় রাগেরই বাদী-সমবাদী স্বর মা ও সা। ১—?

*২ শুদ্ধ মেল সমুদ্ভূতঃ তৈলঙ্গো রিধবর্জিতঃ।
গাংশস্তারে বিবাদী স্যাদৃষভ স্তংমনাগ্ভবেৎ ॥ ২—?

নীসসা গমগসা সাগমপমগসা। নীসাগমপনী পমপগমপনী পমনী পমপগমগসা গমপনী পসানী পমগনীপসা. নীনীপমগগমপ নীপমগমগপগমগসা। নিসাগমপনী-পসা নীপনীসারীসানিপনিসা নীপমগমপনীপমগমগসা। ইতি তৈলঙ্গ। প্রাতঃ-কালীয়ঃ। সূর্যোদয় সে প্রথম। কোই রাত কে দুসরে কোই তিসরে প্রহর মেঁ গাতে হৈঁ। ২—?

কলিন্দজীর অনুবাদ ঃ তৈলঙ্গ রাগ শুদ্ধ মেল বেলাবল সে উৎপন্ন হোতা হৈ। ইসমে ঋষভ্ ধৈবত দোনো স্বর দোনো ওর সে বর্জিত রহতে হৈঁ। অতঃ ইসকী ঔড়ুব ঔড়ুব জাতি হোতি হৈ। গান্ধার স্বর ইসকা অংশ (বাদী) সম্বাদী নিষাদ্ হোতা হৈ। তথা, ঋষভ স্বর বিবাদী হোকর তার সপ্তক মে বহুত থোড়া সা প্রযুক্ত হোতা হৈ।

অর্থাৎ তৈলঙ্গ নামক রাগটি শুদ্ধ মেল থেকে উদ্ভূত হয়েছে। এর রে-ধা স্বরটি বর্জিত। সুতরাং এর জাতি হচ্ছে ঔড়ব-ঔড়ব--যদিও তারার সপ্তকে বিবাদী ঋষভ স্বরটি কথঞ্চিৎ পরিমাণে ব্যবহৃত হয়ে থাকে। রাগটির অংশ স্বর হচ্ছে গা।

টিপ্পনী ঃ পণ্ডিতজীর সূত্রে "স্তং মনাগ্ভবেৎ" উল্লিখিত হয়েছে। ব্যাকরণের মুখ চেয়ে "স্তং"-কে আমরা "স্ত"-রূপে সংশোধন করে নিয়েছি। যা হোক্, আলোচ্য তৈলঙ্গর অনুবাদটি প্রমাণ দিচ্ছে যে, কলাকোবিদ কলিন্দজী বর্তমানের বেলাবল ঠাটকেই অহোবলের শুদ্ধ ঠাট হিসাবে কল্পনা করে পারিজাতের ব্যাখ্যাকার্য করেছেন। কিন্তু, আমাদের সমস্যা হচ্ছে, পারিজাতকার অহোবল আদৌ তৈলঙ্গ নামক কোন রাগ নিয়ে আলোচনা করেছিলেন কিনা। আমাদের সংগ্রহে যে ক'খানি পারিজাত রয়েছে, তার কোনটির মধ্যেই তৈলঙ্গর নাম গন্ধ নেই। আরও যে সব প্রাচীন ও মধ্যকালীন সঙ্গীত গ্রন্থাদির পাঠোদ্ধার করেছি আমরা, তারও কোনটির মধ্যে তৈলঙ্গর উল্লেখ নেই। ব্যতিক্রম কেবল জনৈক শ্রীনারদ বিরচিত চত্বারিংশচ্ছৎ রাগনিরূপণম্ নামক একটি সংস্কৃত গ্রন্থ। এই গ্রন্থটি প্রকাশ করেছিলেন স্বর্গত ভালচন্দ্র সিতারাম সুকথন্কার ১৯২৪ খৃষ্টাব্দে। গ্রন্থখানি মুদ্রিত হয় পুণার আর্যভূষণ প্রেস থেকে। কেবলমাত্র এই গ্রন্থটির মধ্যেই

নট্ নারায়ণ রাগের অন্যতম ভাযারূপে তৈলঙ্গী নামক একটি রাগিণীর উল্লেখ দেখা যায়। বলাবাহুব্য, এই গ্রন্থেব গ্রন্থকার শ্রীনারদ প্রাচীন নারদ নন। সাকুল্যে, যে চারজন সঙ্গীতজ্ঞ নারদের অস্তিত্বের প্রমাণ আমরা আজ পর্যন্ত সংগ্রহ করতে পেরেছি, তার মধ্যে এই শ্রীনারদ-ই যে সবাধুনিক তাব প্রমাণ উক্ত চত্বারিংশচ্ছৎ রাগনিরূপণম্-এর মধ্যেই নিহিত আছে। অর্থাৎ এই শ্রীনারদ ছিলেন অষ্টাদশ শতকের সঙ্গীতজ্ঞ। সুতবাং, এদিক দিযে দেখতে গেলে তৈলঙ্গ বা তৈলঙ্গী একটি অবাচীন রাগ।

অতঃপর বিবেচ্য, আলোচ্য সূত্রটি কোন কাণ্ডজ্ঞানসম্পন্ন সঙ্গীতজ্ঞব পক্ষে রচনা করা সম্ভবপব কিনা। সূত্রে অংশ স্বরের কথা উল্লিখিত হয়েছে। কিন্তু, গ্রহ, ন্যাস ও মূর্চ্ছনার উল্লেখ নেই। অথচ, দেখা যাচ্ছে, স্বর পরিচিতির আদি স্বর ষড়্জ নয়, নিষাদ। অর্থাৎ তৈলঙ্গব উদ্‌গ্রাহ স্বব ছিল নি। এ হেন "ঠিকে-ভুল" করা পারিজাতকার অহোবলের মতো সঙ্গীতজ্ঞব পক্ষে সম্ভবপর কী?

আমাদেব মনে হয়, শ্রীনারদেব তৈলঙ্গ ও কলিন্দজীর তৈলঙ্গ স্বতন্ত্র ভিন্ন। তবে, এই অবাচীন বাগটিকে অধুনা প্রচলিত তিলং নামক বাগটিব জনকরূপে কল্পনা করবাব, আপাততঃ কোন হেতু নেই, যেহেতু, শুদ্ধ ঠাটের অন্তর্গত তৈলঙ্গ ঠাটের রাগ—পারিজাতের মতানুযায়ী কাফি হতে বাধ্য। অপরপক্ষে, তিলং হচ্ছে খাম্বাজ ঠাটের রাগ। অবশ্য, কেউ কেউ এই তিলং-কেই তিলক নামে অভিহিত করে, বেলাবল ঠাটের মধ্যে স্থান দিযে থাকেন।

*৩ গান্ধারমূর্চ্ছনোৎপন্না মাংশা ভীমপলাসিকা।
আরোহে রিধহীনা স্যাচ্ছন্ন্যাসা গনিকোমলা॥ ৩—?

সনিসা পনিসা নিসাগারিসা সানিধপমপনিপনিসা | নিসা পনিসা নিসাগরীস, নিসামমগ সামগগরীসা নিসানিধপ মপনিপ মপনিপ নিসানিসা | মমগ সগমপ পমপগ মগমগ পপমনিসা গমপমপমগমগমগমপা গমনিসা গমপ গম সাগমগরিসা | নিসাগমপ গমগপ পমপগ মগমগ নিধপধ পম পগম নিসাগমপ গমপনিধপ মপগপ সাগমপ গরিস। ইতি ভীমপলাসিকা। তৃতীয় প্রহরোত্তরম্। ৩—?

কলিন্দজীর অনুবাদঃ ভীমপলাসিকা (পলাসী, রাগিণী) গান্ধার স্বর আদি হরিণাশ্বা অথবা অশ্বক্রান্তা মূর্চ্ছনা সে উৎপন্ন হোতি হৈ। মধ্যম স্বর ইস্‌কা অংশ হোতা হৈ ওর গান্ধার গ্রহ হৈ। ইস্‌কী আরোহী ঋষভ-ধৈবত

দোনো স্বর বর্জিত হৈ তথা অবরোহ পূর্ণ হৈ। অতঃ ঔড়ুব-সম্পূর্ণ জাতি মানী জাতী হৈ। ষড্‌জ স্বর পর ন্যাস হোতা হৈ। ঔর গান্ধার নিষাদ দোনো স্বর ইসমে কোমল লাগতে হৈ। শেষ স্বর শুদ্ধ হোনে সে আধুনিক কাফী কা মেল (ঠাট) হোতা হৈ। ৩—?

অর্থাৎ ভীমপলাসিকার উদ্ভব হয়েছে গান্ধার মূর্চ্ছনা থেকে এবং এর অংশ স্বর হচ্ছে মা। এর আরোহণে রে ও ধা স্বর দুটি বর্জিত হয়ে থাকে। ন্যাস স্বর হচ্ছে সা এবং গা ও নি স্বর দুটি কোমল। ৩—?

টিপ্পনী: আবার 'গ-নি কোমলা' কথাটি ব্যবহার করে কালিন্দজী প্রমাণ করেছেন, এ সূত্রটিও অহোবলের পারিজাতের নয়। পণ্ডিতজী যেভাবে ভীমপলাসিকাকে উপস্থিত করেছেন, তাতে বুঝতে কষ্ট হয় না, রাগটি নিতান্তই একালের ভীমপলাশীর ফটোগ্রাফ। তবে, স্বর পরিচিতির মধ্যে রী ও সা অক্ষর দুটির তাৎপর্য বিবেচ্য। আমরা জানি না, স্বরের সঙ্গে আকার ও দীর্ঘ ঈকার যুক্ত করার সঠিক অর্থটা পণ্ডিতজী জানেন কিনা। তর্কের খাতিরে যদি ধরে নেওয়া যায় যে, দীর্ঘ ঈকার প্রয়োগের তাৎপর্যটা পণ্ডিতজী বোঝেন, তাহলে, অবশ্য প্রমাণিত হবে, ভীমপলাসিকার সঙ্গে ভীমপলাশীর কিঞ্চিৎ পার্থক্য আছে। কারণ, ভীমপলাশীর রে দুর্বল। উপরন্তু গান্ধার মূর্চ্ছনা বলতে হরিণাশ্বা মোটেই বোঝায় না—গা স্বর থেকে আরম্ভ হওয়ার কথাই বোঝায়। অথচ, স্বর পরিচিতির মধ্যে কোথাও গা স্বর থেকে আরম্ভ হওয়ার উল্লেখ নেই।

এ কথা আমরা ভূমিকাতে নিবেদন করেছি যে, হাথরাস্ সঙ্গীত কার্যালয় কর্তৃক প্রকাশিত ও সঙ্গীত-কলা-কোবিদ পণ্ডিত কলিন্দজীকৃত পারিজাত ভাষ্যে তিনটি অতিরিক্ত রাগের পরিচয় থাকার কারণে আমরা অত্যন্ত অসুবিধার সম্মুখীন হয়েছি। পণ্ডিতজীকৃত গ্রন্থটির কলেবর বেশ আকর্ষণীয়। কিন্তু, অত বড় বইটির মধ্যে ভাষ্যকারের কোন ভূমিকা স্থান পায় নি। গ্রন্থের টীকা-টিপ্পনীর মধ্যে পণ্ডিতজী অনেক অবান্তর ও অপ্রয়োজনীয় কথা বলেছেন। কিন্তু, আলোচ্য অতিরিক্ত রাগ তিনটি কোথা থেকে কী ভাবে সংগৃহীত হয়ে উক্ত পারিজাত ভাষ্যের পাঁচশ' সূত্র সংখ্যাকে পূর্ণ করেছে, সে সম্বন্ধে ইঙ্গিতমাত্রও দেন নি। বলাবাহুল্য, কলিন্দজী যেভাবে তাঁর পারিজাত ভাষ্য রচনা করেছেন—অর্থাৎ পারিজাতের শুদ্ধ ঠাটকে বেলাবল কল্পনা করে এবং অনেক কিছু সাঙ্গীতিক পরিভাষার সম্যক তাৎপর্য উপলব্ধি করতে না পেরে, যেভাবে সর্ব

কিছুকেই তিনি একাকার করে ছেড়ে দিয়েছেন, তাতে, এহেন ভ্রম-প্রমাদে পরিপূর্ণ অবাঞ্ছিত গ্রন্থের ওপর কোনরূপ গুরুত্ব দেওয়া অনুচিত কার্য হিসাবেই গণ্য হবে অনেকের কাছে। এমন কি, কেউ যদি সন্দেহ করেন, উক্ত অতিরিক্ত সূত্র তিনটির আসল রচয়িতা পণ্ডিতজী স্বয়ং কিংবা তাঁরই মতো কোন বর্তমানী কলাকোবিদ, তাহলে তার অনুমানটা খুব দোষনীয় হিসাবে গণ্য হবে না সম্ভবতঃ। কিন্তু, অনুমান প্রমাণ নয়।

প্রমাণ পাওয়া যায়, বরণীয়দের স্মরণীয় কীর্তির অনুকরণ করা ভারতবর্ষীয় সঙ্গীত সমাজের ইতিহাসে নতুন নয়। একদা সিংহভূপাল ও কল্লিনাথের দ্বারা ভাষ্যকৃত হয়ে শার্ঙ্গদেব বিরচিত সঙ্গীত রত্নাকর গ্রন্থখানি এমনই খ্যাতি অর্জন করেছিল যে, পরবর্তী কালের অনেকেই স্বরচিত সঙ্গীত গ্রন্থের নামকরণ করেছিলেন সঙ্গীত রত্নাকর। এমন সঙ্গীত রত্নাকরও আমার নিকট আছে যার বিষয়বস্তুর অন্যতম হচ্ছে বাঘেশ্বরী রাগের দ্বারা বনের বাঘকে জব্দ করা হয় বা বেহাগ রাগিণীটিকে আগেকার কালে দিনের বেলায় গাওয়া হতো, সময়টাকে রাত্রিকালে পাববর্তিত করবার কারণ রাত্রিকালে কেউ মাছ কোটে না। অর্থাৎ, একবার একটি মহিলা ছেলে কোলে নিয়ে মাছ কুটতে কুটতে এমনই অভিভূত হয়ে পড়েন বেহাগ শুনে যে, মাছের বদলে ছেলেকেই কেটে ফেলেছিলেন আঁস-বটিতে। ইত্যাদি ইত্যাদি। অনুরূপ অনুকরণের ফলে নাট্যশাস্ত্রকার ভরত, শিক্ষাকার নারদ, অভিনয়-দর্পণকার নন্দিকেশ্বর রাগ বিবোধকার সোমনাথ রাগ তরঙ্গিণীকার লোচন পণ্ডিত, সঙ্গীত দর্পণকার দামোদর প্রভৃতি মনোজ্ঞ গ্রন্থেও আরোহণ করেছে এবং সব চাইতে বেশী বিড়ম্বিত করেছে, বোধহয়, সঙ্গীত পারিজাতকার অহোবলকে। ইদানীংকালের অসংখ্য সঙ্গীত-প্রেমিক সঙ্গীত পারিজাত রচনা করেছেন। অঘটনও ঘটেছে। অহোবল উত্তর ভারতীয় সঙ্গীত গ্রন্থ রচনা করেছিলেন। কিন্তু দক্ষিণ ভারতের জনৈক সঙ্গীত রসিকও, কর্ণাটিক ঐতিহ্যের কথা বিস্মৃত হয়ে, স্বরচিত সঙ্গীত গ্রন্থের নামকরণ করেছিলেন সঙ্গীত পারিজাত। কিন্তু, মুস্কিল হয়েছে এই যে, এই সব পারিজাতের মধ্যে "সঙ্গীত রত্নাকরের" মতো বাঘ মারার কেচ্ছা পাওয়া যায় না। পরন্তু, যা পাওয়া যায় তা সংস্কৃত ব্যাকরণসম্মত ছন্দোবদ্ধ নিরঙ্কুশ সাঙ্গীতিক সূত্র। সন্দেহ হয়, আজ থেকে একশ' বছর পূর্বেও, অন্ততঃ একখানি নকল পারিজাত বেশ প্রভাব বিস্তার করেছিল তদানীন্তন সঙ্গীতসেবীদের ওপর। গত ১৮৪২ সালে প্রকাশিত, কৃষ্ণানন্দ ব্যাসকৃত রাগ কল্পদ্রুম নামক গ্রন্থটির

মধ্যে যে কয়টি পারিজাত সূত্রের উল্লেখ দেখা যায়, তার ভাষা, গাম্ভীর্য, ছন্দ প্রভৃতির সঙ্গে অহোবলের পার্থক্য নির্ণয় করা সত্যিই দুঃসাধ্য হতো যদি না গ-নি কোমলার মতো গুটি কয়েক গোড়ায়-গলদের প্রমাণ না পাওয়া যেত। কিন্তু, হাথরাস সঙ্গীত কার্যালয় কর্তৃক প্রকাশিত পারিজাতের পণ্ডিতজী যে এই বিশেষ পারিজাতখানিরও শরণ নেন নি, তার প্রমাণ, মাত্র আলোচ্য তিনটি সূত্র ব্যতীত বাকি সূত্র সত্যিকার অহোবলেরই রচিত। সুতরাং, মাত্র তিনটি সূত্রের ভেজাল দিয়ে কলাকোবিদ কালিন্দজী যে কেন এমন সাঙ্গীতিক ব্যভিচার করলেন, সেটা দুর্বোধ্যই রয়ে গেল। ও—?

অনেনৈব প্রকারেণ রাগা অপ্যমিতা মতাঃ।
দ্ববিংশত্যা শতং তে চ প্রোক্তা লোকসুখায় চ॥ ৪৮৯

এই রকম রাগের সংখ্যা অগণিত। জনসাধারণের মনোরঞ্জনের জন্য (আপাতত) ১২২টি মাত্র রাগের পরিচয় দেওয়া হলো।

পণ্ডিতপ্রবর অহোবল, অতঃপর রাগাধ্যায় শেষ করবার পূর্বে তার পাঠকবৃন্দকে স্মরণ করিয়ে দিচ্ছেন—

একস্মিন্নৌড়বে মেলে ন রাগান্তর সম্ভবঃ।
স্বরেষু পঞ্চসু স্থায়ী যতো ভবতি সবদা॥ ৪৯০

একটি ঔড়ুব মেলের মধ্যে রাগান্তর ঘটানো সম্ভবপর নয়। কারণ, ঔড়ুব মেলের অন্তর্গত রাগের স্থায়িত্ব সবদা পাঁচটি স্বরের মধ্যেই সীমাবদ্ধ থাকে। ৪৯০

টিপ্পনী ঃ অহোবল বলছেন, ঔড়ব মেলের অন্তর্গত রাগগুলি, অর্থাৎ পাঁচ স্বরের রাগগুলি, রাগরূপ পরিগ্রহ করতে পারে, অন্তত পক্ষে, পাঁচটি স্বরের সর্বাঙ্গীন সমাবেশ দ্বারাই—নচেৎ নয়। শুদ্ধ বিকৃত ভেদে, অভিন্ন স্বর সপ্তকের মধ্যে, বাদী সমবাদীর পার্থক্য ঘটিয়ে বা গতিভঙ্গীর মধ্যে বিশেষত্ব আরোপ করে, রাগের রূপ পরিবর্তন করার উদাহরণ সেকালেও ছিল, একালেও আছে। এমন কি, ষাডব মেলের অন্তর্গত মাড়োয়া, পূরীয়া ও সোহিনী নামক তিনটি অতি-প্রচলিত রাগের স্বর-ব্যবস্থা অভিন্ন হওয়া সত্ত্বেও রাগগুলির পার্থক্য নির্ণয় করতে পারি আমরা বাদী-সমবাদী স্বরের পৃথকীকরণ ও কথঞ্চিৎ পরিমাণে গতিভঙ্গীর বৈশিষ্ট্যের জন্যই। কিন্তু অহোবল

বলছেন, ঔড়ব মেলের রাগগুলির ক্ষেত্রে এ আইন অচল। অপরপক্ষে, আমরাও দেখতে পাচ্ছি, সমগ্র পারিজাতের মধ্যে এমন রাগ একটিও নেই যাদের পাঁচটি স্বরই অভিন্ন অথচ রূপ ও নাম পরিবর্তন করেছে বাদী-সমবাদী বা গতিভঙ্গীর পার্থক্যের জন্যই। সেকালে রচিত আর যে সব সঙ্গীত গ্রন্থ পাঠ করবার সুযোগ আমরা পেয়েছি, সেগুলির মধ্যেও দেখতে পাচ্ছি এমন ঔডব রাগ একটিও নেই যাদের স্বর-ব্যবস্থা অভিন্ন অথচ ভিন্ন ভিন্ন রূপ ও নাম গ্রহণ করেছে বাদী-সমবাদী বা গতিভঙ্গীর পার্থক্যের জন্য। বস্তুতঃ প্রমাণ পাওয়া যাচ্ছে, সেকালের ঔড়ুব রাগগুলি স্থায়িত্ব বজায় রাখত, কেবলমাত্র, বাদী-সমবাদীর অস্তিত্ব বা গতিভঙ্গীর বৈশিষ্ট্যকে ভিত্তি করেই নয়—মুখ্যতঃ, পাঁচটি স্বরের সর্বাঙ্গীন প্রয়োগ ব্যবস্থাটাকে আশ্রয় করে। অর্থাৎ, কম পক্ষে, পাঁচটি স্বরের সাঙ্গীতিক প্রয়োগ ব্যতীত কোন সুবহ রাগরূপ পরিগ্রহ করতে পারে না। এবং সেই জন্যই, যে সব রাগ পাঁচটিমাত্র স্বরকে অবলম্বন করে আত্মপ্রতিষ্ঠা করে—সর্বতোভাবে প্রতিষ্ঠা বজায় রাখে তারা সেই বিশেষ পাঁচটি স্বরকে আশ্রয় করেই। বাদী-সমবাদীর পরিবর্তন সাধন করে বা গতিভঙ্গীর মধ্যে বক্রতা এনে যদিও বা উক্ত ঔড়ুব রাগগুলির মধ্যে কিঞ্চিৎ পরিমাণে বৈচিত্র্য আনয়ন বা সম্ভবপর হয়,—সেই সাময়িক ক্রিয়া-কর্মের দ্বারা রাগগুলির সত্য-স্বরূপ বিনষ্ট করা সম্ভবপর হয় না। অবশ্য চেষ্টার অসাধ্য কিছুই নেই। কিন্তু, সেকালের কোন সচেষ্ট সঙ্গীত শিল্পী, সাঙ্গীতিক আইন বজায় রেখে, সম্ভবতঃ ঔড়ুব রাগের মধ্যে কোন অঘটন ঘটাবার চেষ্টা করেন নি। এবং সেই জন্যই, অহোবলের মতো পণ্ডিত ব্যক্তি এ রকম মন্তব্য করে গিয়েছেন।

কিন্তু, একাল সেকাল নয়। একালে সেকালের মতো অসংখ্য ঔড়ুব রাগ প্রচলিত নেই বটে, কিন্তু ভূপালী ও দেশকার নামক দুটি রাগের উদাহরণ স্থাপন করে, অহোবলের সাঙ্গীতিক ধ্যান-ধারণা সম্বন্ধে বিরূপ ধারণা পোষণ করবার অবকাশ আছে। একালের, ভূপালী ও দেশকার, উভয় রাগেরই স্বর-ব্যবস্থা, জাতি, আরোহণ অবরোহণ ও বর্জিত স্বর অভিন্ন; কিন্তু ঠাট, বাদী-সমবাদী, পরিবেশনা-কাল ও পকড় আলাদা। ভূপালীর ঠাট হচ্ছে কল্যাণ, বাদ-সমবাদী গা-ধা অর্থাৎ পূর্বাঙ্গ প্রধান রাগ, পরিবেশনা-কাল রাত্রি প্রথম প্রহর এবং পকড় হচ্ছে সধ্, সরগ, পগপ, গরস। অপরপক্ষে, দেশকারের ঠাট হচ্ছে বেলাবল, বাদী-সমবাদী ধা-গা অর্থাৎ উত্তরাঙ্গ প্রধান

রাগ, পরিবেশনা-কাল প্রাতঃকাল এবং পকড় হচ্ছে, ধপ, গপ, ধর্গ, ধপ, গপ, ধ, প।

বলাবাহুল্য, আমাদের আলোচনার বিষয়বস্তু, রাগ-বিবর্তন নয়, পণ্ডিত-প্রবর অহোবলের বক্তব্য। এবং এই বক্তব্যটিকে সুস্পষ্ট করবার দুর্বুদ্ধিতেই, 'বিশল্যকরণী'র প্রয়োজনে 'গন্ধমাদনের' প্রসঙ্গ অবতারণা করতে বাধ্য হচ্ছি।

পারিজাতে, ভূপালী আছে (১৭ সংখ্যক রাগ)। কিন্তু, একালের ভূপালীর সঙ্গে তার কোনই সামঞ্জস্য নেই। পারিজাতের ভূপালীর স্বর ছিল ঋজ্ঞদণ। অর্থাৎ ভৈরবী ঠাটের রাগ ছিল পারিজাতের ভূপালী এবং একালের ভূপাল বা ভূপাল-তোড়ির সঙ্গে এর কিছুটা সামঞ্জস্য আছে বলা চলে।

পারিজাতে তীব্র গা-নি-যুক্ত অর্থাৎ একালের শুদ্ধ গা-নি-যুক্ত দেশকারী নামক একটি রাগ আছে (১৪ সংখ্যক রাগ)। কিন্তু, একালের, বেলাবল ঠাটের অন্তর্গত ঔড়ুব জাতীয় দেশকারের সঙ্গে তার কোনই সামঞ্জস্য নেই, যেহেতু, দেশকারী ছিল সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ।

স্বরমেল-কলানিধি (১৪৭২-১৫৪৯ খৃঃ অঃ) গ্রন্থে ভূপালীও নেই দেশকারও নেই। কিন্তু, ম-নি বর্জিত আসোয়ারী ঠাটের একটি ঔড়ুব জাতীয় ভূপাল আছে।

সদ্রাগচন্দ্রোদয় (১৫৯৯ খৃঃ অঃ) গ্রন্থে ভূপালী এ কালের মতোই, ম-নি বর্জিত শুদ্ধ স্বরযুক্ত ঔড়ুব জাতীয় রাগ ছিল। কিন্তু দেশিকার নামক রাগটি ছিল ঋজ্ঞদ-যুক্ত পূর্বী ঠাটের সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ।

রাগমঞ্জরী (১৫৯৯ খৃঃ অঃ) গ্রন্থে, ভূপালী নেই। কিন্তু দেশিকার নামক একটি দুই গা-যুক্ত রাগ আছে।

চতুর্দণ্ডী প্রকাশিকা (১৬৬০ খৃঃ অঃ?) গ্রন্থে ভূপালী বা দেশকারের উল্লেখমাত্রও নেই।

রাগ বিবোধ (১৬১০ খৃঃ অঃ) গ্রন্থে, ভূপালী ছিল একালের মতোই ম-নি বর্জিত, শুদ্ধ স্বরযুক্ত ঔড়ুব জাতীয় রাগ। কিন্তু, দেশকার ছিল, ঋজ্ঞদ যুক্ত পূর্বী ঠাটের সম্পূর্ণ জাতীয় রাগ।

রাগ তরঙ্গিনী (১১৬২ খৃঃ অঃ?) গ্রন্থে ভূপালী ছিল একালের মতোই ম-নি বর্জিত, শুদ্ধ স্বরযুক্ত ঔড়ুব জাতীয় রাগ। কিন্তু, দেশকার বা দেশকারী নামক কোন কিছুর অস্তিত্ব নেই।

হৃদয় নারায়ণদেব (১৬৬৭ খৃঃ অঃ) বিরচিত গ্রন্থ দুটিতেও ভূপালী ছিল একালের মতো এবং দেশকারের অস্তিত্ব নেই।

সঙ্গীত সারামৃতোদ্ধার (১৭৮৩ খৃঃ অঃ) গ্রন্থে ভূপালী ছিল ম-নি বর্জিত ঋজুদ-যুক্ত ঔড়ুব জাতীয় রাগ এবং দেশকারের অস্তিত্ব নেই।

অতঃপর আমাদের বিবেচনা করতে হবে—

১। একালের শুদ্ধ স্বরযুক্ত ঔড়ুব জাতীয় দেশকারের সঙ্গে একটিও প্রাচীন দেশকারের সামঞ্জস্য নেই কেন ?

২। প্রাচীন ঋজুদ-যুক্ত দেশকারের মতো একটি পূর্বী ঠাটের দেশকার বর্তমানেও অর্ধ প্রচলিত অবস্থায় অস্তিত্ব বজায় রেখেছে , হঠাৎ বেলাবল ঠাটের ঔড়ুব জাতীয় দেশকার জন্মগ্রহণ করল কেন এবং কী ভাবে ?

৩। একালের ভূপালীর তুলনায় বেলাবল ঠাটের দেশকারের প্রচলন অল্প কেন ?

৪। ভূপালী রাগটিকে ত্রিবিধ-লয়ের সাহায্যে যে ভাবে পরিবেশন করা যায়, বেলাবল ঠাটের দেশকারকে সে রকমভাবে পরিবেশন করা যায় না কেন এবং অসুবিধার কারণগুলো কী ?

৫। ভূপালীর মধ্যে বেলাবল ঠাটের দেশকারের ক্রিয়াংশগুলোকে ঢুকিয়ে দিলে ভূপালীর রাগরূপ নষ্ট হয় কি না ? কিংবা দেশকারকে পৃথকভাবে চিনতে পারা যায় কি না ?

৬। দেশকার, দেশ-কাল, দেশোযাল প্রভৃতি প্রাচীন সংজ্ঞাগুলির সত্যার্থ কী ?

এ ছাড়াও, আর একটি সমস্যা অনেককে চিন্তিত করতে পারে— পারিজাতেই যখন চতুঃস্বারিক রাগের উদাহরণ রয়েছে, তখন, কমপক্ষে পাঁচটি স্বরের অস্তিত্ব ব্যতীত রাগরূপ বজায় থাকতে পারে না—এ হেন মন্তব্য অহোবল করতে পারলেন কী করে ?

এ সমস্যার সমাধান পারিজাতেই আছে। পারিজাতের ১১৮ সংখ্যক রাগ চক্রধর বা ১১৬ সংখ্যক রাগ শিব-বল্লভা চতুঃস্বারিকা নিঃসন্দেহ ; কিন্তু মূর্চ্ছনার কারণে। মূর্চ্ছনার আইন বজায় রাখতে হলে স্বরের নাম একটিই রাখতে হয় ; স্বর বিকৃতিগুলোকে বোঝাতে হয়, পূর্ব, তীব্র, তীব্রতর, তীব্রতম, অতি-তীব্রতম প্রভৃতি অনুপ্রাস যুক্ত করে। অর্থাৎ, চক্রধর ও শিব-বল্লভা রাগদুটি যেমন যথাক্রমে রপধ ও মগন বর্জিত হওয়ার ফলে, চতুঃস্বারিক

হয়ে গেছে, তেমনি, তীব্র গ-নি ও কোমল ঋ-দ যুক্ত হওয়ার ফলে, আসলে ষাডব জাতীয় রাগের রূপ পরিগ্রহ করেছে। অথচ, যেহেতু, মূর্চ্ছনার মধ্যে একই স্বরের দুটি নাম ব্যবহার করা যায় না, অতএব রাগদুটি অনুপ্রাস যুক্ত হয়ে, একাধারে চতুঃস্বারিক রাগের পরিচয় ও ষাডব জাতীয় রাগের রূপ বজায় রাখছে। এ সম্বন্ধে, ৩৪, ৯৬ ও ১০৩-২০৩ সূত্রগুলির টিপ্পনী দ্রষ্টব্য।

তবুও প্রশ্ন উঠতে পারে, কেবলমাত্র তিনটি বা চারটি স্বরের প্রয়োগ দ্বারা রাগ গঠন করা কি সম্ভবপর নয়?

রাগ অর্থে যদি "বাহাদুরী করা" না বোঝায়, তাহলে অবশ্যই সম্ভবপর নয় কারণ, বহুকাল পূর্বে, লৌকিক রাগ সৃষ্টি হবার অনেক কাল আগে, ব্রাহ্মণগণ যখন যজ্ঞ সম্পন্ন করতেন বৈদিক মন্ত্রাদির সাহায্যে তখন সেই মন্ত্রগুলি যজ্ঞ বিশেষের প্রয়োজনানুসারে কখনও এক স্বরের আর্চিক, দুই স্বরের গাথিক, তিন স্বরের সামিক, চার স্বরের স্বরান্তর বা চতুঃস্বারিক, এমন কি পরবর্তী কালের ঔড়ুব, ষাডব ও সম্পূর্ণ জাতির মতো, পাঁচ, ছয় ও সাত-স্বর প্রয়োগ-রীতি অনুযায়ীও উদ্গীত হতো। পরবর্তী কালে, লৌকিক রাগ সৃষ্টি হবার পরে, আর্চিক ও গাথিক রীতি অনুসরণ করে কোন সঙ্গীত শিল্পী রাগের মাধ্যমে গান পরিবেশন করতে সক্ষম না হলেও—তিনটি বা চারটি স্বরকে মাত্র অবলম্বন করে "লৌকিক গান" গাইবার চেষ্টা যে করে গেছেন, তার প্রমাণ আছে। ধ্রুপদ গীতি পদ্ধতি সৃষ্টি হবার পূর্বে, আমাদের দেশে যখন "প্রবন্ধ গান" গাওয়া হতো, তখন, সামিক ও চতুঃস্বারিক রীতির প্রবন্ধগীত—খুব প্রচলিত না হলেও, অপ্রচলিত ছিল না। আরও পরবর্তী যুগে প্রবন্ধ গীতি লোপ পেয়ে গিয়ে যখন ধ্রুপদ পদ্ধতি প্রচলিত হলো তখনও অধিকাংশ গীতিকারই প্রাচীনত্বের মহিমা কীর্তন ত্যাগ করতে পারেন নি। বিলুপ্ত ছন্দ, প্রবন্ধ, ধাতু প্রভৃতি গীতি পদ্ধতির পরিচয়গুলো যেমন ধ্রুপদ গানের মধ্যে—কেবলমাত্র বাক্য হিসাবেই সংযুক্ত হলো, তেমনি, কোন কোন শিল্পী তিন স্বর ও চার স্বরের ধ্রুপদ গান পরিবেশন করে, উক্ত সুপ্রাচীন ও নিঃশেষে বিলুপ্ত গীতি পদ্ধতি দুটিকে "রাগ" হিসাবে মর্যাদা দেবার চেষ্টা করেছিলেন বা বাঁচিয়ে রাখবার চেষ্টা করেছিলেন। মৎ প্রণীত ভারতীয় সঙ্গীত পরিচিতি গ্রন্থেও, তানসেনের সমসাময়িক নায়ক গোপালের বা গোপাল লালের ভণিতাযুক্ত অনুরূপ একটি ধ্রুপদ গান স্বরলিপিকৃত হয়ে উদ্ধৃত হয়েছে। কিন্তু,

বিবেচ্য এই যে, রাগের যা স্বধর্ম—সেই রঞ্জনীশক্তি, এই সব সামিক চতুঃস্বারিকের মধ্যে কতটুকু বজায় থাকতে পারে! পারে না বলেই আমরা দেখতে পাই, পাঁচস্বরের মালকোষ, ভূপালী, হিন্দোল প্রভৃতি রাগের তুলনায় এরা কিছুই নয়। সামিক মালবশ্রীর সগপ স্বর তিনটির সঙ্গে পরিমাণ মতো ম-নি যুক্ত করেও রাগটি ঔড়ুব রাগ-সমুদ্রের তুলনায় বুদ্‌বুদের মর্যাদাও পায় না—যেমন, বেলাবল ঠাটের দেশকারের মধ্যে সামান্য পরিমাণে শুদ্ধ নি যুক্ত করা সত্ত্বেও রাগটি ভূপালীর তুলনায় অপ্রচলিত।

পরিশেষে বক্তব্য এই যে, আমাদের দেশের প্রাচীন গ্রন্থাদি পাঠ করলে স্বতঃই ধারণা জন্মায়, সেকালের গুণী-জ্ঞানীগণ যেমন ছিলেন বৈচিত্র্যবিলাসী তেমনি ছিলেন সত্য-সানন্দ। অর্থাৎ নিরঙ্কুশ সত্যকেই রূপায়িত করবার চেষ্টা করতেন তাঁরা রস-মাধুর্যের সুষ্ঠু প্রয়োগ পরিবেশনার দ্বারা। তারা অলঙ্কারের মহিমা কীর্তন করতেন রাগরূপকেই ভিত্তি করে—ভিত্তিটাকে ভুলে গিয়ে বৈচিত্র্যটাকেই 'সত্য' প্রতিপন্ন করবার মতো বুদ্ধি ধরতেন না। কিন্তু, দেশকাল-পাত্র ভেদে শিল্পী মানুষরা যে পরিমাণ উচ্ছ্বাস দ্বারা পরিচালিত হয়েছেন খ্যাতির বন্যায় ভেসে গিয়ে, ব্যক্তিগত ভ্রান্ত-বিলাসগুলোকে অভ্রান্ত প্রতিপন্ন করবার মোহে—সেগুলোকে "ঘরোয়ানার" ঘাড়ে চাপিয়ে দেবার মতো বুদ্ধি ধরেছেন—সেই পরিমাণে বিজ্ঞানের মূল্যার্থকে স্বীকার করেন নি। প্রমাণ, বর্তমানের বেলাবল ঠাটের অন্তর্গত সব প্রচলিত দেশকারের কৌলীন্য বজায় রাখবার প্রয়োজনে অতি-প্রাচীন, অতি-প্রচলিত ভূপালীকেও কল্যাণ ঠাটের গুণ্ঠনী গ্রহণ করে আত্মরক্ষা করতে হচ্ছে। ৪৯০

রসে বীরেঽদ্ভুতে রৌদ্রে দীপ্তা জাতিরুদীরিতা।
মৃদু জাতিশ্চ শৃঙ্গারে আয়তা হাস্যকে রসে॥ ৪৯১
দৈন্যে চ করুণাজাতির্বীভৎসে চ ভয়ানকে।
হাস্য-শৃঙ্গারয়োর্মধ্যা রসেষ্বেতেষু জাতয়ঃ॥ ৪৯২

বীর, অদ্ভুত ও রৌদ্র রসের অভিব্যঞ্জক (স্বর বা শ্রুতি) হচ্ছে দীপ্তা জাতীয়া।

শৃঙ্গার রসের অভিব্যঞ্জক (স্বর বা শ্রুতি) হচ্ছে মৃদু জাতীয়া।

হাস্য রসের অভিব্যঞ্জক (স্বর বা শ্রুতি) হচ্ছে আয়তা জাতীয়া।

দৈন্য বা করুণ রসের অভিব্যঞ্জক (স্বর বা শ্রুতি) হচ্ছে করুণা জাতীয়া।

বীভৎস, ভয়ানক ও (অধিকন্তু) হাস্য ও শৃঙ্গার রসের ক্ষেত্রেও মধ্যা জাতীয়া (স্বর বা শ্রুতি) প্রযোজ্য। ৪৯১-৯২

টিপ্পনী: পারিজাতের ৯৪-৯৬ সূত্রে এই শ্রুতি জাতির কথা উল্লিখিত হয়েছে। রাগাধ্যায়ের শেষে গ্রন্থকার আবার এ সম্বন্ধে আলোচনার সুযোগ গ্রহণ করেছেন, সম্ভবতঃ এই পঞ্চ-শ্রুতি-জাতির বিশেষত্ব সম্বন্ধে তাঁর পাঠক-বর্গকে সচেতন করবার উদ্দেশ্যেই। ৪৯১-৯২

তত্তজ্জাতিরসৈরেব স্বরাস্তত্তদ্ রসাত্মকাঃ।
তাদৃশাংশ গ্রহন্যাসৈ রাগৈস্তত্তদ্ রসাত্মতা॥ ৪৯৩

এই "জাতি"গুলি যথাযথভাবে প্রযোজিত হলে, স্বরগুলিও স্বাভাবিক-ভাবেই সেই সব "রসের" অভিব্যঞ্জক হয়ে পড়ে। অর্থাৎ, এইসব "রসের" অভিব্যঞ্জক স্বরগুলি রাগের মধ্যে গ্রহ, অংশ, ন্যাসস্বর রূপে বিরাজ করে বলেই, সেই রাগগুলিও সেইসব "রসের" অভিব্যঞ্জক হয়ে থাকে। ৮৯৩

টিপ্পনী: পারিজাতের ৭৩-৭৮ সংখ্যক সূত্রের টিপ্পনীতে আমরা বিশদ-ভাবেই আলোচনা করেছি—রাগের প্রয়োজনে যখন যে শ্রুতিটির উপর দাঁড়াবার দরকার হয়, সেই শ্রুতিটিই তখন স্বরনাম গ্রহণ করে। যেমন, অধুনা প্রচলিত মুলতান ও তোড়ি উভয় রাগেই কোমল জ্ঞা ব্যবহৃত হয়; কিন্তু শ্রুতির দিক্ দিয়ে বিচার করলে দেখা যাবে, স্বরনাম হিসাবে এই কোমল জ্ঞা স্বরটি অভিন্ন হলেও, শ্রুতি হিসাবে ভিন্ন। এবং এই শ্রুতির মাধ্যমেই ভিন্ন "রস" প্রকাশ পেয়ে থাকে দুটি রাগের মধ্যে—স্বর-নাম এক হওয়া সত্ত্বেও। আলোচ্য সূত্রে পারিজাতকার বলছেন, কীভাবে শ্রুতিগুলি তথা স্বরগুলি বিভিন্ন "রসের" অভিব্যঞ্জক হয়ে থাকে। কিন্তু, বক্তব্যটির মধ্যে বিভ্রান্ত হবারও অবকাশ আছে। মনে রাখতে হবে, কেবলমাত্র কোন একটি স্বরের প্রয়োগ দ্বারাই কোন 'রস' সৃষ্টি করা যায় না। 'রসের' পরিচয় পাওয়া সম্ভবপর হতে পারে কেবলমাত্র রাগের মাধ্যমেই। অর্থাৎ, রাগের মধ্যে যে যে শ্রুতি বা স্বর গ্রহ, অংশ বা ন্যাসরূপে প্রয়োজিত হয়ে রসসৃষ্টি করছে, শিল্পী ও শ্রোতার পক্ষে সেগুলিকে প্রত্যক্ষ করা সম্ভবপর হতে পারে; এবং তখনই কেবল, সেই স্বর বা শ্রুতিগুলি দীপ্তা, আয়তা, করুণা, মৃদু বা মধ্যা জাতীয়া "রসের" প্রতীকরূপে পরিচিত হয়ে পড়ে।

আজকের দিনে অবশ্য, গ্রহ-অংশ ন্যাস স্বরের স্থান গ্রহণ করেছে বাদী-সমবাদী স্বর, কিন্তু, তার জন্য "রসের" প্রতীক স্বরকে চিনতে অসুবিধা হয় না। ৪৯৩

পূর্ব-কোমল-তীব্রৈশ্চ তথা তীব্রতরেণ চ।
অতি-তীব্রতমেনৈব সর্বে রাগা উদীরিতা ॥ ৪৯৪
রিঞ্চ পূর্বং তথা তীব্রং তাব্রতরঞ্চ গ-স্বরম্।
তীব্রতমং তথা গঞ্চ মঞ্চ তীব্রং স্বরং তথা ॥ ৪৯৫
মঞ্চ তীব্রতমং ধঞ্চ পূর্বাখ্যং তীব্রসংজ্ঞিতম্।
তীব্রতরং নিষাদঞ্চ তীব্রতমঞ্চ নি-স্বরম্ ॥ ৪৯৬
ইত্যেতাংশ্চ দশ ত্যক্ত্বা রাগলক্ষণমীরিতম্ ॥ ৪৯৭।১

পূর্ব, কোমল, তীব্র, তীব্রতর ও অতি-তীব্রতম— এই পাঁচটি বিকৃত স্বর-নামযুক্ত রাগের আলোচনাই (আলোচ্য রাগাধ্যায়ের মধ্যে) সীমিত করা হলো।

এবং—

পূর্ব-রে, তীব্র-রে, তীব্রতর-গা, তীব্রতম-গা, তীব্র-মা, তীব্রতম-মা, পূর্ব-ধা, তীব্র-ধা, তীব্রতর-নি ও তীব্রতম-নি—এই দশটি বিকৃত স্বর-নামযুক্ত কোন রাগের আলোচনা (আলোচ্য রাগাধ্যায়ের মধ্যে) করা হলো না। ৪৯৪-৯৭।১

টিপ্পনী: আলোচ্য গ্রন্থের মধ্যে পারিজাতকার যে ১২২টী রাগের পরিচয় দিয়েছেন, সেগুলিকে বোঝাবার জন্য তিনি মাত্র পাঁচটি বিকৃত স্বর-নাম ব্যবহার করেছেন। যেমন—

১। পূর্ব গা হিসাবে শুদ্ধ রে স্বরের উল্লেখ করেছেন, মূর্চ্ছনার কারণে।

২। কোমল রে-ধা স্বরের উল্লেখ করেছেন সাধারণ আইন অনুযায়ী।

৩। তীব্র গা-নি স্বরেরও উল্লেখ করেছেন সাধারণ আইন অনুযায়ী।

৪। তীব্রতর মা ও ধা স্বরের উল্লেখ করেছেন, কড়ি-মা ও (পারিজাতের) শুদ্ধ নি স্বরদুটিকে বোঝাবার জন্য। এখানে মনে রাখতে হবে, বর্তমানে তীব্র-মা অর্থে কড়ি-মা স্বরটিকে বোঝালেও পারিজাতের কড়ি-মা ছিল তীব্রতর। অর্থাৎ এক শ্রুতি বেশী। ধা-ও ছিল এক শ্রুতি বেশী।

৫। অতি-তীব্রতম গা হিসাবে শুদ্ধ মা স্বরের উল্লেখ করেছেন, মূর্চ্ছনার কারণে।

সদ্য সমাপ্ত রাগাধ্যায়ের টিপ্পনীগুলির সঙ্গে, পূর্বোক্ত ৯৪-৯৬ সংখ্যক সূত্রের

শেষে আমরা যে স্বর-শ্রুতি-মণ্ডল চিত্রটি এঁকে দিয়েছি, সেই চিত্রটি মিলিয়ে দেখলেই, অহোবলের আলোচ্য বক্তব্যটি পাঠকদের নিকট আরও সুস্পষ্ট হবে। বলা বাহুল্য, একই স্বর তথা শ্রুতি একাধিক নামে অভিহিত হওয়ার ফলে, যাতে গোলযোগের সৃষ্টি না হয়, সেই জন্যই রাগাধ্যায়ের মধ্যে পারিজাতকার আবার সচেতন করে দিচ্ছেন তার পাঠকবর্গকে। ৬৯৪-৯৭।১

দ্বাদশভির্বিকারাঢ্যৈঃ শুদ্ধৈশ্চ সপ্তভিঃ স্বরৈঃ ॥ ৪৯৭-২

এতৈঃ কৃত্বা প্রসিদ্ধা যে ত এবাত্র প্রকীর্তিতাঃ।

তত্তদ্দেশে চ তৈঃ কৃত্বা রাগা অপি প্রতিষ্ঠিতাঃ ॥ ৪৯৮

১২-টি বিকৃত স্বর (নাম) ও ৭ টি শুদ্ধ স্বর, সাকুল্যে এই ১৯-টি স্বরের সাহায্যে যে ১২২টি প্রসিদ্ধ রাগ নিষ্পন্ন হয়, আলোচ্য রাগ-প্রকরণের মধ্যে কেবল তাদেরই লক্ষণাদি বর্ণিত হলো। আমাদের পূর্বোক্ত, দশটি বিকৃত স্বর (নামের) সাহায্যেও অন্যান্য দেশে রাগ বর্ণনার ব্যবস্থা আছে। ৪৯৭।২-৪৯৮

টিপ্পনীঃ প্রাচীন ভারতীয় সঙ্গীতের মূর্চ্ছনা-বিজ্ঞান অনুযায়ী, কীভাবে একই স্বর একাধিক নামে অভিহিত হয়ে ২৯-টি পর্যন্ত নাম গ্রহণ করে থাকে, সে সম্বন্ধে আমরা ৭৩-৭৮ সংখ্যক সূত্রের টিপ্পনীতে বিশদভাবেই আলোচনা করেছি। ব্যাপারটাকে অধিকতর সুস্পষ্ট করবার জন্য ৯৪-৯৬ সংখ্যক সূত্রের শেষে একটি শ্রুতি-স্বর-মণ্ডল চিত্রও এঁকে দিয়েছি। পারিজাত পাঠক যদি এই টিপ্পনীগুলিকে স্মরণে রেখে, আলোচ্য অধ্যায়ের মধ্যে বর্ণিত রাগগুলির টিপ্পনী যথাযথভাবে অনুসরণ করেন, তাহলেই বুঝতে পারবেন, কীভাবে আমাদের অতি-পরিচিত ৫-টি বিকৃত ও ৭টি শুদ্ধ, সাকুল্যে ১২-টি মাত্র স্বর পারিজাতের মধ্যে (২৯ – ১০ =) ১৯-টি নামে অভিহিত হয়েছে। অর্থাৎ, পারিজাতকার আসলে ১২-টি মাত্র স্বরের সাহায্যেই ১২২-টি রাগের পরিচয় লিপিবদ্ধ করেছেন, কিন্তু মূর্চ্ছনার আইন বজায় রাখবার জন্য স্বর-নাম ব্যবহার করেছেন ১৯-টি।

পারিজাতের মধ্যে আরও দশটি বিকৃত স্বর-নামের উল্লেখ থাকা সত্ত্বেও (১৯+১০=২৯) অহোবল সে দশটি বিকৃত স্বর-নামের সাহায্যে কোন রাগের বর্ণনা করেন নি; কিন্তু বলেছেন, এই (বর্জিত) দশটি নামের সাহায্যে অন্যান্য দেশে রাগালোচনার ব্যবস্থা আছে। বলা বাহুল্য, অন্যান্য দেশ অর্থে পারিজাতকার কোন অ-ভারতীয় দেশের কথা বলেন নি। বস্তুতঃ, ভারতবর্ষ ব্যতীত অন্য কোন দেশেই পূর্ব-রে, তীব্র-রে জাতীয় স্বর-নামের সাহায্যে সঙ্গীতালোচনার

ব্যবস্থা নেই। কিন্তু এই অজুহাতে, উক্ত অন্যান্য দেশগুলিকে কর্ণাটিক সঙ্গীত-পদ্ধতির অনুসরণকারী দেশ মনে করলেও ভুল করা হবে। সম্ভবতঃ, অহোবলের সমসাময়িক কালে এমন কোন ভারতীয় সঙ্গীত-গ্রন্থের অস্তিত্ব ছিল বা এমন কোন ভারতীয় সঙ্গীত-পদ্ধতি প্রচলিত ছিল, যার মর্যাদা রক্ষার জন্যই পারিজাতকার অন্যান্য দেশের কথা উল্লেখ করে গেছেন। কিন্তু, আপাততঃ আমাদের মনে রাখতে হবে—

১। হিন্দুস্থানী ও কর্ণাটিক, উভয় পদ্ধতির অনুসরণকারী যত কিছু সঙ্গীত-গ্রন্থ আজ পর্যন্ত পাওয়া গিয়েছে, তার মধ্যে এমন রাগ একটিও আলোচিত হয়নি যার ব্যাখ্যাকার্যের জন্য অহোবল ব্যবহৃত ১৯টি স্বর-নামযুক্ত স্বর তথা শ্রুতি ছাড়াও, অধিকন্তু হিসাবে, (তাঁর উদ্ধৃত অথচ বর্জিত) দশটি স্বর-নামযুক্ত স্বর তথা শ্রুতির কোন একটিকেও প্রয়োজন হতে পারে। নামের দিক্ দিয়ে অবশ্য কর্ণাটকদের সঙ্গে হিন্দুস্থানীদের স্বর-শ্রুতি নামের অনেক পার্থক্য পরিলক্ষিত হয়; কিন্তু আমাদের আলোচ্য বিষয়, উপরোক্ত ১৯-টি শ্রুতি তথা স্বরের ব্যবহারজনিত অস্তিত্ব।

২। ভারতীয় সঙ্গীতের অন্তর্গত তিন গ্রামের কথা সকল গ্রন্থকারই উল্লেখ করে গেছেন। সোমনাথের মতো কেউ কেউ শ্রুতি তথা স্বরের ভিত্তিতে নয় শতাধিক আনুমানিক মেল্-এর কথাও বলে গেছেন। কিন্তু, নিরঙ্কুশ ষড়জ-গ্রাম ব্যতীত অন্য দুটি গ্রামের ভিত্তিতে উদ্ভূত কোন রাগের আলোচনা কেউই করেন নি। কয়েকটি গান্ধার ও মধ্যম বাদীস্বরযুক্ত রাগের আলোচনা করতে গিয়ে কোন কোন গ্রন্থকার যদিও বা বলেছেন রাগগুলি গান্ধার ও মধ্যম গ্রামের অন্তর্ভুক্ত, কিন্তু, ব্যাখ্যাকার্যের ভিত্তিস্বরূপ কেউই গান্ধার ও মধ্যম গ্রামের মূর্চ্ছনাকে অবলম্বন করেন নি—নির্বিবাদেই গ্রহণ করেছেন ষড়জ গ্রামের। সুতরাং, অহোবলের বর্জিত দশটি বিকৃত স্বর-নাম ও অন্যান্য দেশের প্রচলিত সঙ্গীত-পদ্ধতি সম্বন্ধে, আজ নিশ্চিতভাবে কোন কিছু বলার অসুবিধা আছে বলাই বাহুল্য। ৪৯৭-২।৪৯৮

ইতি রাগ-প্রকরণম্।

প্রবন্ধ লক্ষণম্

অনিবদ্ধং নিবদ্ধঞ্চ সঙ্গীতং দ্বিবিধং স্মৃতম্।

অনিবদ্ধন্তু তৎ প্রোক্তং নিবদ্ধমধুনোচ্যতে॥ ৪৯৯

অনিবদ্ধ ও নিবদ্ধ ভেদে সঙ্গীত দু'রকমের হয়। ইতিপূর্বে অনিবদ্ধ সঙ্গীত সম্বন্ধে বলা হয়েছে। এইবার নিবদ্ধ সঙ্গীত সম্বন্ধে আলোচনা করা যাচ্ছে। ৪৯৯

টিপ্পনী ঃ আলোচ্য সূত্রে পারিজাতকার বলছেন, অনিবদ্ধ সঙ্গীত সম্বন্ধে আলোচনা করা হয়ে গেছে। কিন্তু, কোথায় কোন্ কোন সূত্রের মাধ্যমে এ আলোচনা পরিবেশিত হয়েছে, আমরা খুঁজে পাচ্ছি না। অবশ্য, ইতিপূর্বে বর্ণিত রাগগুলি অহোবল কর্তৃক নিরঙ্কুশ রাগ হিসাবে আলোচিত হয়েছে, কোন গীতিপদ্ধতির বিষয়-বস্তুরূপে চিহ্নিত হয়নি। কিন্তু, অনিবদ্ধ সঙ্গীত অর্থে কি কেবলমাত্র নিবদ্ধের বিপরীত-ধর্মী সঙ্গীত বোঝায়?

সঙ্গীত পারিজাত যে সঙ্গীত রত্নাকরের পরবর্তী কালে রচিত গ্রন্থ তার অসংখ্য প্রমাণ পারিজাতের মধ্যেই আছে। সুতরাং, অহোবলের মতো পণ্ডিত ব্যক্তি নিবদ্ধ সঙ্গীতের আলোচনা আরম্ভ করবার পূর্বে অনিবদ্ধ সঙ্গীত সম্বন্ধে একটিও কথা বলবেন না, এমন অনুমান অশ্রদ্ধেয়। আমাদের মনে হয়, পারিজাতের অনিবদ্ধ সঙ্গীত সম্পর্কিত সূত্রগুলি নষ্ট হয়ে গেছে।

কিন্তু, অনিবদ্ধ ও নিবদ্ধ পদ্ধতির মধ্যে পার্থক্য কী?

আজকের দিনের সঙ্গীত-রসিকদের নিকট থেকে, এ প্রশ্নের সব চাইতে সহজ সরল প্রচলিত উত্তর যা পাওয়া যায় তা হ'চ্ছে,—যখন কোন রাগ অর্থহীন শব্দযুক্ত হয়ে, তালহীন অবস্থায় আলাপিত হয়, অথবা (মতান্তরে) অর্থযুক্ত মন্ত্রপাঠের মতো বা ছড়া-গান গাওয়ার মতো তালহীন অবস্থায় পরিবেশিত হয়, তখনই তাকে "আলাপ" অঙ্গের সঙ্গীতরূপে চিহ্নিত ক'রে, প্রাচীন অনিবদ্ধ সঙ্গীতের পর্যায়ভুক্ত করা যেতে পারে। এবং, যখন কোন রাগ গান বা বাজনার মাধ্যমে তালবদ্ধ অবস্থায় পরিবেশিত হয়, তখন তাকে প্রাচীন নিবদ্ধ-গীতি পদ্ধতির অনুরূপ একটা পদ্ধতিরূপে গ্রাহ্য করা হয়।

নিবদ্ধ গীতি-পদ্ধতি সম্বন্ধে পারিজাতের পরবর্তী সূত্রগুলির মধ্যে অনেক কিছুই আলোচিত হয়েছে; অতএব, আপাততঃ আমরা অনিবদ্ধ গীতি-পদ্ধতি সম্পর্কেই কিঞ্চিৎ আলোচনার সুযোগ গ্রহণ করছি:—

পারিজাতের ৩৩৮ সূত্রের টিপ্পনীতে, দুর্গাশক্তির উদাহরণ স্থাপন করে আমরা বলেছি, অনিবদ্ধ পদ্ধতি একদা গান্ধর্বর অন্তর্গত ছিল। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখযোগ্য যে, পরবর্তী কালের দেশী গীতি-পদ্ধতির প্রায় পনের আনা অংশই সুপ্রাচীন গান্ধর্ব থেকে মার্গিত হয়েছিল। কিন্তু, বর্তমানের বাজার চালু রাগালাপের আদি-গেহত্ব উক্ত গান্ধর্বর অন্তর্গত অনিবদ্ধ পদ্ধতির সঙ্গে কী পরিমাণ সম্পর্কযুক্ত সে সম্বন্ধে যথাযথ আলোচনার অসুবিধা অনেক। যেমন—

আমাদের প্রথমেই দেখতে হবে যে-গান্ধর্বের মধ্যে অনিবদ্ধ পদ্ধতিকে পাওয়া যাচ্ছে সেই গান্ধর্বের মধ্যে আবার 'আলাপ' কথাটাকেও পাওয়া যায় কি না? অর্থাৎ, যদি দেখা যায়, গান্ধর্বের মধ্যে অনিবদ্ধ ও আলাপ এই দুটি পরিভাষা একই সঙ্গে অস্তিত্ব রক্ষা করছে তাহলে তাদের সংজ্ঞা-পার্থক্যটাও স্বাভাবিকভাবেই যুক্তি-গ্রাহ্য হয়ে পড়বে। কিন্তু, মুস্কিল হচ্ছে এই যে, গান্ধর্ব-বেদের অস্তিত্ব নিঃশেষে বিলুপ্ত। এ সম্বন্ধে যৎকিঞ্চিৎ যা কিছু জানা যায় তা সবই বহু পরবর্তী কালের সঙ্গীত গ্রন্থাদির উদ্ধৃতি বা সংকলনের মাধ্যমে। পরন্তু, এই সব সঙ্গীত গ্রন্থের মধ্যে অনিবদ্ধ ও আলাপের উপপত্তিক বিষয়বস্তুসমূহ এমনই অ-স্পষ্টভাবে পরিবেশিত হয়েছে যে, প্রামাণিক উদাহরণ স্থাপন করে বলবার উপায় নেই—গান্ধর্ব পদ্ধতির মধ্যে আলাপের অস্তিত্ব নিশ্চয়ই ছিল না কিংবা ছিল এবং অনিবদ্ধ ও আলাপ অভিন্ন অথবা ভিন্ন সংজ্ঞার বিষয়বস্তু। অপরপক্ষে, গান্ধর্বর মধ্যে আবার এমন 'গেয়' অংশ পাওয়া যাচ্ছে যার প্রয়োগ বৈশিষ্ট্য ছিল পরবর্তী কালের 'গাথা'র অনুরূপ। অর্থাৎ, যা তালের দ্বারা নিবদ্ধ তো থাকতোই না অধিকন্তু নির্দিষ্ট কোন ছন্দরও ধার ধারতো না। অতএব বিবেচ্য, গান্ধর্বর এই 'গেয়' অংশটি পরিচিত হতো কোন সংজ্ঞায়—অনিবদ্ধ না আলাপ?

আলাপ সম্বন্ধে প্রাচীন সঙ্গীত গ্রন্থাদির বিবরণ পাঠ করে আমাদের ধারণা জন্মেছে, আলাপ কথাটা দেশী সঙ্গীতের ক্ল্যাসিক্যালত্ব প্রাপ্তির পূর্বে থেকেই প্রচলিত ছিল। দেশী সঙ্গীতের আমলে আলাপ নামান্তরিত হয় আলপ্তি-তে এবং এই আলপ্তিই আবার আলাপ নামে অভিহিত হতে আরম্ভ করে রত্নাকর-পরবর্তী যুগে। অবশ্য, গান্ধর্বর আমলে আলাপের অস্তিত্ব ছিল কি না, এমন কথা আমরা বলতে পারি না; কিন্তু কেউ যদি বলেন, আলাপ কথাটা রাগালাপ কথাটারই অপভ্রংশমাত্র, অতএব গান্ধর্বর আমলে ছিল না যেহেতু সে সময় রাগ কথাটার উৎপত্তিই হয়নি, তাহলে প্রশ্ন উঠবে 'আলাপাদি'

কথাটার ব্যবহার কতদিনের প্রাচীন? বস্তুতঃ 'আলাপাদি' কথাটার ব্যবহার নাট্যশাস্ত্র (২০০-৪০০ খৃঃ পূঃ) ও বৃহদ্দেশীর (৩০০-৭০০ খৃঃ অঃ) মধ্যবর্তী কালে সুপ্রচারিত ছিল এবং রত্নাকর ও প্রাক্-রত্নাকর যুগের গ্রন্থাদির মধ্যে আলাপ, আলপ্তি, অনিবদ্ধ ও অনির্যুক্ত (পরবর্তী ৫১১-৫১৩ সূত্র দ্রষ্টব্য) পদ্ধতির উদাহরণ এমন ভাবে পত্রস্থ হয়েছে যে ন্যায়শাস্ত্র অনুযায়ী তর্কের মীমাংসা হওয়া সম্ভবপর নয়।

অবশ্য, এ প্রমাণ আমরা পাই যে, গান্ধর্বের আমলে রাগ কথাটার উৎপত্তিই হয়নি; তখন রাগ অর্থে জাতি বোঝাতো। কিন্তু 'রাগ-গায়নের' মতো 'জাতি-গায়নে'র ওপর যদি আমরা গুরুত্ব আরোপ করি তাহলে উক্ত 'জাতি-গায়নে'র বিষয়বস্তু হিসাবে কেবলমাত্র তো নিবদ্ধ বস্তুকেই বোঝাবে না— অ-নিবদ্ধ, আলাপ প্রভৃতি সব কিছুই উক্ত 'গায়নে'র মধ্যে থাকতে বাধ্য। অথচ, মুস্কিল এই যে, প্রাচীন জাতি কেমন করে রাগরূপ পরিগ্রহ করেছিল সে সম্বন্ধে আমরা যদিও বা একটা রূপান্তরের ইতিহাস খুঁজে বার করতে পারি, কিন্তু, গান্ধর্বর "অনিবদ্ধ" এবং "আলাপ" কোন কোন স্তর অতিক্রম করে, ঠিক কোন সময়, পরবর্তী কালের দেশী সঙ্গীতের "আলপ্তির" মতো, গ্রহস্বরকে ভিত্তি করে, অংশস্বরসমূহর অল্পত্ব-বহুত্ব বজায় রেখে, সন্ন্যাস-বিন্যাস অপন্যাসাদির বেড়াজাল ভেদ করে, ন্যাস স্বরে এসে লীন হতো, সে সম্বন্ধে কোন নির্ভরযোগ্য সিদ্ধান্তেই উপনীত হতে পারছি না। বস্তুতঃ, সুপ্রাচীন অনিবদ্ধ পদ্ধতির স্বরূপ সন্ধানের পথে অন্তরায়রূপে বিরাজ করছে এই ধরণের আরও অজস্র সমস্যা।

আলোচ্য সমস্যার মধ্যে সবপ্রধান সম্ভবতঃ—গান্ধর্বর সংজ্ঞা ও তার বিবর্তনের বিবরণ। দেখা যাচ্ছে গান্ধর্ব-গীতির পরিচয় প্রসঙ্গে নাট্যশাস্ত্রকার ভরত 'পদের' ওপর গুরুত্ব আরোপ করেছেন। এ ক্ষেত্রে গীত অর্থে আমরা স্বর+তাল+পদ=সতাল সুছন্দযুক্ত নিবদ্ধ গীতকে পেতে পারি কিংবা স্বর+পদ=অতাল যথেচ্ছ-ছন্দযুক্ত অ-নিবদ্ধ গীতকেও পেতে পারি এবং এই অ-তাল অ-নিবদ্ধকে আলাপ নামেও অভিহিত করতে পারি আজকেকার সাঙ্গীতিক সংস্কার অনুযায়ী। কিন্তু, সুপ্রাচীন গান্ধর্ব-গীতিবিজ্ঞান কি পরবর্তী যুগের প্রবন্ধ (নিবদ্ধ) গীতি-বিজ্ঞানের অনুরূপ ছিল?

এই প্রসঙ্গে 'গীতে' এবং 'পদের' সংজ্ঞাটাও বিবেচ্য। আমরা গান্ধর্ব-গীতি কথাটির সঙ্গেই পরিচিত; গান্ধর্ব-সঙ্গীতের উল্লেখ কখনো পাইনি। এ দিক

দিয়ে বিচার করলে, গান্ধর্ব-গীতি কেবলমাত্র কণ্ঠ-সঙ্গীতেরই বিষয়বস্তু ছিল এবং নিবদ্ধ-অনিবদ্ধ-ভেদে তার পদগুলিও অর্থবহ ছিল নিশ্চয়ই। কিন্তু, নাট্যশাস্ত্রে দেখা যায় ভরত যন্ত্র-বাদনকেও গীতরূপে অভিহিত করেছেন এবং সঙ্গে সঙ্গেই জানিয়ে দিয়েছেন, এ গীতের ভাষা নেই। অর্থাৎ, গীত অর্থে এখানে সঙ্গীতকেই বোঝাচ্ছে এবং পদ বলতে বোঝাচ্ছে অক্ষর-বিন্যাসকে—যার ভাষা অর্থবহ কিংবা অর্থহীন দুই হতে পারে। অতএব, এই পদের সাহায্যে আমরা কণ্ঠসঙ্গীতের ক্ষেত্রে কাব্যধর্মী অর্থবহ (নিবদ্ধ?) ভাষাকে পেতে পারি। তোম্ নোম্ নেতে তেরিব্ মতো (অনিবদ্ধ?) আলাপকে পেতে পারি অথবা বীণা-যন্ত্রের ঘেনে নেনে-ব দ্বারা আলাপ, জোড়, তার-পরণ প্রভৃতি আলাপ (অনিবদ্ধ?) গৎ (নিবদ্ধ?) পেতে পারি। কিন্তু, ব্যাপারটা যদি এতই সহজ সরল হবে তাহলে অতগুলি সঙ্গীত গ্রন্থের মধ্যে অত রকমভাবে দেশী ও গান্ধর্বর ভেদাভেদ নির্ণয়ের প্রচেষ্টা পত্রস্থ হলো কেন। বিশেষতঃ, দেশী সঙ্গীতের আলপ্তির মধ্যে 'অনক্ষর' অংশটি (পার্শ্বদেবের সময়-সার দ্রষ্টব্য) মাগিত হয়েছিল কোথা থেকে, সেটা বিশেষ ভাবেই বিবেচ্য।

আমাদের দেশের প্রাচীন সঙ্গীত গ্রন্থাদির মধ্যে বিলুপ্ত গান্ধবর অন্তর্গত "অনিবদ্ধ" ও "আলাপ" সম্বন্ধে অনেক কিছুই লিখিত আছে। কিন্তু, এই লিখিত তথ্যাদির মধ্যে থেকে রূপান্তরের ঐতিহাসিক তত্ত্বটুকু আহরণ করা সহজসাধ্য নয়। এমন কি, প্রাচীন গ্রন্থকারদের মধ্যে শার্ঙ্গদেবকে যদি ব্যতিক্রম হিসাবেও গ্রহণ করা যায় তার "পূর্বপ্রসিদ্ধ" ও "অধুনাপ্রসিদ্ধ" বিভক্তিকরণের জন্য, তাহলেও, তার "পূর্ব"টা কোন আমলে "অধুনা" ছিল, সে সম্বন্ধে কেবলমাত্র "অনুমান" ছাড়া নিশ্চিতভাবে কেউই কিছু বলতে পারবেন না। এই রত্নাকরেই গান্ধর্ব এবং গান প্রসঙ্গে একটি সূত্র আছে—

অনাদিসম্প্রদায়ং যৎ গান্ধর্বৈঃ সম্প্রজুয্যতে
নিয়তং শ্রেয়সো হেতুস্তদ্গান্ধর্বং জগুর্বুধাঃ ॥

এই সূত্রটির ব্যাখ্যায় গ্রন্থকারের বক্তব্য অতি সংক্ষিপ্ত। গ্রন্থের অন্যতম টীকাকার রাজা সিংহ ভূপাল বলেছেন, গন্ধর্বরা যে গীত পরিবেশন করে গেছেন তা তাঁরা নিজেরা সৃষ্টি করেননি বা কে যে করে গিয়েছিলেন তাও কেউ জানে না। অর্থাৎ গন্ধর্বগণ এই গীত-পদ্ধতি গুরু-পরম্পরাক্রমে শিক্ষা করে এসেছেন। অধিকন্তু, এই গুরুমুখী বিদ্যার আদি-অন্ত কল্পনা করা মনুষ্যজাতির পক্ষে অসম্ভব

বিবেচনা করে রত্নাকরের অন্যতম টীকাকার কল্লিনাথ মন্তব্য করে গেছেন, "অনাদি সম্প্রদায়" কথাটির প্রয়োগ দ্বারা প্রমাণিত হচ্ছে, এই গান্ধর্ব-গীতির ব্যাপারটা বেদের মতোই অপৌরুষেয়। অর্থাৎ অপৌরুষেয় বেদের মতো এই গান্ধর্ব-গীতিপদ্ধতিরও কোন কিছু পরিবর্তন করবার অধিকার কারুর নেই। অথচ, এই রত্নাকরের মধ্যেই আবার ভরত, মতঙ্গ, পরমর্দি প্রমুখ সঙ্গীত-শাস্ত্রকারদের মন্তব্য এমনভাবে উল্লিখিত হয়েছে যার সাহায্যে নিশ্চিতভাবেই প্রমাণ পাওয়া যাচ্ছে, গান্ধর্ব-গীতিপদ্ধতি ইতিমধ্যে একাধিকবার সমাহৃত তথা সুসংস্কৃত হয়েছিল। অপর পক্ষে—

প্রমাণ পাওয়া যাচ্ছে, সুপ্রাচীন গান্ধর্ব-গীতিপদ্ধতি এবং গান্ধর্ব থেকে মার্গিত হয়ে যে মার্গ-সঙ্গীত রত্নাকরের পূর্ববর্তী আমলে প্রতিষ্ঠালাভ করেছিল, সেই গান্ধর্ব এবং মার্গপদ্ধতি দুটি রত্নাকরের আমলেই নিঃশেষে বিলুপ্ত হয়ে গিয়েছিল। কিন্তু, তদানীন্তনকালে প্রচলিত দেশী পদ্ধতির "আলপ্তি"র কোন কোন অংশ বিলুপ্ত গান্ধর্ব ও মার্গপদ্ধতির "আলাপ" বা "অনিবদ্ধ" (?) অংশ থেকে মার্গিত হয়েছে, সে সম্বন্ধে গ্রন্থকারের তথা তাঁর টীকাকারদ্বয়ের ভাষ্য দুর্বোধ্য। বিশেষতঃ বিলুপ্ত গান্ধর্বর অনিবদ্ধ অংশ কোন অজুহাতে, কী কী ঋণ দান করে দেশী পদ্ধতির মধ্যে প্রতিষ্ঠালাভ করল, তার তথ্য-তত্ত্বাদি যেমনি সংক্ষিপ্ত তেমনি দুর্বোধ্য। অর্থাৎ, ভারতীয় সঙ্গীতের ঐতিহাসিক তথ্য আহরণের ক্ষেত্রে প্রত্যক্ষভাবে বিপর্যয় ঘটিয়েছে প্রাচীন সঙ্গীত গ্রন্থ রচয়িতাদের কালধর্ম সম্পর্কে সচেতনার অভাব এবং পরোক্ষে বাদ সেধেছে প্রাচীন তথ্য-তত্ত্বাদি সম্পর্কে তাঁদের অহেতুক শ্রদ্ধাবোধ। যার ফলে, আমাদের দেশের সঙ্গীত গ্রন্থগুলি সংকলন গ্রন্থরূপেই গ্রহণযোগ্য হয়ে উঠেছে, ইতিহাস হিসাবে প্রামাণ্য হয়ে ওঠেনি।

আমরা যদি আমাদের দেশের প্রাচীন ইতিহাস জানবার চেষ্টা করি, তাহলে, প্রথমেই যে সত্যটার সঙ্গে পরিচিত হয়ে পড়ি সেটা হচ্ছে "দ্যৌ পিতা পৃথিবী মাতা"। পৃথিবী অর্থে এখানে সেই দেশটাকেই বোঝাচ্ছে, পরবর্তী কালে যার নাম হয়েছিল ভারতবর্ষ এবং আজকের মতো সেদিনও যার আয়তন ছিল "তাবৎ ত্রিকোণা"। অর্থাৎ, এ দেশটা হচ্ছে আমাদের মাতৃভূমি—পিতৃদেবরা এসেছিলেন কোন একটা "দ্যৌ" নামক জায়গা থেকে। বর্তমানে আমরা যেমন মার্কিনী নাগরিকত্ব গ্রহণ করেও বাঙ্গালী থেকে যাই, তেমনি সেদিন দ্যৌ নামক স্থানের আদিম অধিবাসী হিসাবে আমাদের ভারতীয় পিতৃদেবরাও ছিলেন

"দেবতা"। এই দেবতারা বিজয়ীর ভূমিকা গ্রহণ করে এদেশে আধিপত্য বিস্তার করেছিলেন বলেই তাঁরা আর্য বা প্রভুরূপে প্রখ্যাত এবং বলাই বাহুল্য, বিজিত হয়েছিলেন যাঁরা তাঁরাই বেদ পুরাণাদিতে কুখ্যাত হয়েছেন অনার্যরূপে।

আর্যগণ কর্তৃক বিজিত হয়ে এদেশের রক্ষ, যক্ষ, দ্রাবিড়, কিন্নর, গন্ধব, শবর, কিরাত প্রভৃতি যেখানে যত সম্প্রদায় ছিল, সকলেই তাদের রাজনৈতিক স্বাধীনতার সঙ্গে সঙ্গে কুলগত ঐতিহ্যও বিসর্জন দিতে আরম্ভ করে নূতন কালের নতুন দেবতাদের সমগোত্রীয় হবার প্রলোভনে বা বাধ্য হয়ে। এই সব কুলগত ঐতিহ্যের মধ্যে গন্ধবদের গীতি-পদ্ধতি ছিল অন্যতম। যতদূর মনে হয়, তখনকার প্রাক্-বৈদিক ভারতবর্ষে গন্ধর্বদের এই গীতি-পদ্ধতিটাই ছিল ক্ল্যাসিক্যাল কলা-বিজ্ঞান হিসাবে একমাত্র মান্য ও প্রামাণ্য। অবশ্য, বাজার-চালু সাধারণ গান-বাজনার অভাব ছিল না সে সময়; কিন্তু, গন্ধর্বদের সাঙ্গীতিক ঐতিহ্যটা সর্বজন-শ্রদ্ধেয় ছিল এই কারণে যে এই গীতি-পদ্ধতি আদৌ গণদেবতার মনোরঞ্জনের জন্য ব্যবহৃত হতো না, নানাবিধ অভ্যুদয়প্রদঃ আভিচারিক উদ্দেশ্য সাধনের ক্ষেত্রেই প্রযোজিত হতো। এবং বলাই বাহুল্য, কার্যোদ্ধারের প্রয়োজনে বিজয়ী আর্যরা বিজিত গন্ধর্বদের এই সাঙ্গীতিক নৈপুণ্যটাকে আত্মসাৎ করবার চেষ্টা করেছিলেন। অর্থাৎ তদানীন্তন আর্যাবর্তের ইন্দ্র বরুণ উপাধিধারী দেশ-শাসকরা নিজেদের স্ফটিক প্রাসাদাদি নির্মাণের জন্য যেমন অনার্য ময়দানবদের কাজে লাগাতেন, বংশবৃদ্ধির নিগূঢ় কারণে বিশেষভাবে বহন করতেন অনার্য নারীদের, তেমনি চন্দ্রত্ব রক্ষাকামী আর এক শ্রেণীর চিন্তাশীল সম্প্রদায়, তাঁদের নতুন ধর্মমতকে ফলপ্রসূ করবার উদ্দেশ্যে গন্ধর্বদের কুলগত ঐতিহ্যটাকে কাজে লাগিয়েছিলেন। প্রমাণ, সাম-বেদ।

সেকালের মন্ত্রশক্তি একালের যন্ত্রশক্তির তুলনায় ক্ষীণ হয়তো ছিল, কিন্তু হীন যে ছিল না তার প্রমাণ পাওয়া যায় বৈদিক ঋষিদের উদ্দেশ্য-প্রণোদিত মন্ত্র সৃষ্টির ক্রমবর্ধমান সংখ্যা লক্ষ্য করলে। বৈদিক মন্ত্রদ্রষ্টারা গ্রামগেয়, অরণ্যগেয় উহ এবং উহ্য নামক চারটি গীতি-পদ্ধতির সাহায্যে যজ্ঞ সম্পাদন করতেন এবং বলাই বাহুল্য এই পদ্ধতি চতুষ্টয়ের মূল উপকরণ সংগ্রহ করেছিলেন তাঁরা বিজিত গন্ধর্বদের নিকট থেকেই। ফলে, এদেশের সর্বজনমান্য ক্ল্যাসিক্যাল গীতি-পদ্ধতিরূপে এতকাল গন্ধর্বদের যে ঐতিহ্য ছিল সেটা সামগদের প্রাপ্য হয়ে গেল এবং কপাল, কম্বল প্রভৃতি যে সব গান্ধর্ব-পদ্ধতির কল্যাণে সামগরা পথের সন্ধান পেয়েছিলেন, সেই পদ্ধতিগুলো তদানীন্তন গীর্বাণ ভাষার মাধ্যমে পুঁথিগত

হয়ে বা সনাতনপন্থী কয়েকজন সঙ্গীতবিদের স্মৃতির ভাণ্ডারে কিছুকাল উজ্জীবিত থেকে নিঃশেষে নির্বাণলাভ করল। বহু পরবর্তী কালের রত্নাকর প্রভৃতি সঙ্গীত গ্রন্থাদিতে আমরা "ঝণ্টুং ঝণ্টুং খট্টাঙ্গধবং" প্রভৃতি যে সব 'কপালের' উল্লেখ দেখতে পাই, সেগুলি নিতান্তই যে নকল-নবিশীর উদাহরণ, 'কপালের' নায়কী এবং গায়কী, কোন কিছু সম্বন্ধেই যে গ্রন্থকারদের কোন রকম প্রত্যক্ষ ধারণা ছিল না, তার সব চাইতে বড প্রমাণ, নিবদ্ধ পদ্ধতির বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণের প্রসঙ্গে অনিবদ্ধ পদ্ধতির অতি সংক্ষিপ্ত পরিচিতি। এই পবিচিতির মধ্যে অনিবদ্ধ কেবলমাত্র নিবদ্ধব বিপরীত পদ্ধতিরূপেই উদ্ধৃত হয়েছে—বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণের মাধ্যমে যুক্তিগ্রাহ্য হয়ে বিন্দুমাত্রও আলোকপাত করেনি।

কিন্তু, এই সব সংকলন গ্রন্থের সাহায্যে, সামগদের আমলেব সঙ্গীত কলা-বিজ্ঞান যে কী পরিমাণ প্রগতিশীল ছিল, সে সম্বন্ধে অনেক কিছুই জানা যায়। সামগরা ইতিপূর্বে গন্ধর্বদের নিকট থেকে যে সপ্তক পেয়েছিলেন তার স্বর এবং শব্দ ছিল অভিন্ন, চিহ্নিত হতো উদাত্ত, অনুদাত্ত ও স্বরিত, এই তিনটি সংজ্ঞার মাধ্যমে। যথোচিত অনুশীলনের ফলে, সংজ্ঞার সংখ্যাটা তিনের পরিবর্তে সাত হয়ে গিয়ে নামান্তরিত হয় জাত্য, অভিনিহিত, ক্ষৈপ্র, প্রশ্লিষ্ট, তৈরোব্যঞ্জন, তৈরোবিরাম এবং পাদবৃত্ত। কিন্তু, এই সাম-গানের কতটুকু অংশ অনিবদ্ধ ছিল আর কতটুকু অংশ নিবদ্ধ ছিল সে সম্বন্ধে আমবা কিছুই জানতে পারছি না। কেবল জানতে পারছি, এই সময়কার সাম-গানের মধ্যে ধাতু, ছন্দ ও তালের অস্তিত্ব বেশ ভালভাবেই ছিল।

যে পদ্ধতি একবার মার্গিত হয়, তার পক্ষে একাধিকবার মার্গিত হবার সম্ভাবনা থাকেই। ফলে, কালক্রমে দেখা গেল, সুপ্রাচীন গান্ধর্বর মতো সামগানের ঐতিহ্যও নষ্ট হবার উপক্রম করেছে। অর্থাৎ, সাম-গানের সঙ্গে সঙ্গে যে নন্-ক্ল্যাসিক্যাল সাধারণ গান-বাজনা চলে আসছিল এতদিন শিব, হুহু, তম্বুরু প্রমুখ কয়েকজন প্রতিভাধর ব্যক্তির চেষ্টায়, সেই সাধারণ গান-বাজনা অসাধারণের পর্যায় উন্নীত হবার উপক্রম করেছে প্রধানত ক্ল্যাসিক্যাল সাম-গানের 'গুপ্ত-ভাণ্ডার' থেকে অনেক কিছু সাঙ্গীতিক বৈজ্ঞানিক উপকরণ আহরণ করার ফলে। অতএব, সাম-গানের ঐতিহ্য যথাযথভাবে বজায় রাখবার সঙ্কল্প গ্রহণ করে তদানীন্তনকালের গুণীজ্ঞানীরা একটা অভিনব পন্থা গ্রহণ করলেন। ক্ল্যাসিক্যাল-প্রয়াসী জনসাধারণকে যদৃচ্ছা সাম অনুকরণের মোহ থেকে নিবৃত্ত করবার সদুদ্দেশ্যে তাঁরা এক রকমের আধা-ক্ল্যাসিক্যাল গীতি-পদ্ধতি উদ্ভাবন

করলেন এবং নারদ উপাধিধারী জনৈক বিশেষজ্ঞের ওপর দায়িত্ব অর্পণ করলেন সেই নতুন পদ্ধতির গান গন্ধর্বদেরও শিক্ষা দেবার জন্য। অর্থাৎ, নারদের নিকট থেকে শিক্ষাগ্রহণ করে গন্ধর্বরা যাতে সেই নতুন পদ্ধতির গান জনসাধারণের মধ্যে প্রচলিত করে দেয় তারই ব্যবস্থা গৃহীত হলো।

ফল হলো কিঞ্চিৎ গোলমেলে। এই নতুন পদ্ধতির গান সামের মতো ক্ল্যাসিক্যাল তো ছিলই না, পরন্তু পরিকল্পিত হয়েছিল গণদেবতার সাঙ্গীতিক প্রয়াস ভিন্নপথে পরিচালিত করবার নিগূঢ় উদ্দেশ্যে। প্রচারকদের ভূমিকায় গন্ধর্বদের নিযোগ ব্যবস্থাটাও ছিল অনুরূপ কূটনৈতিক উদ্দেশ্য-প্রণোদিত। কিন্তু, ফল হলো একেবারে আশাতীত। অর্থাৎ গন্ধর্বদের দ্বারা প্রচলিত হওয়ার কল্যাণে এই আধা-লৌকিক আধা-ক্ল্যাসিক্যাল গীতি-পদ্ধতিটাও গান্ধর্বর মর্যাদা পেয়ে গেল। উপরন্তু, এই নতুন পদ্ধতির অতি-প্রচলনটা সাম-গানের সুষ্ঠু স্বর-শব্দ ব্যবস্থার মধ্যেও একটা গণ্ডগোল পাকিয়ে দিল। ফলে, সাম রক্ষকদের মধ্যে একটা সামাল-সামাল রব উঠল—যার নকল-নবিশীকৃত উদাহরণ আমরা বহু পরবর্তী যুগের মতঙ্গ প্রমুখ সঙ্গীত গ্রন্থকারদের রচনার মধ্যেও সাঙ্গীতিক শ্লোগানরূপে পাচ্ছি। যেমন—"ন স্ববুদ্ধ্যা গীযতে, গুরু-শিষ্য-পরম্পরযা গীযতে, ঐহিক সুখস্য স্বর্গাপবর্গ রূপস্য হেতুঃ"। ইত্যাদি।

কিন্তু, এত সব চেষ্টা সত্ত্বেও, সাম-গান্ধর্বর বিশুদ্ধতা রক্ষা করা সম্ভবপর হলো না। জাত্য, অভিনিহিত প্রভৃতি বনেদী সপ্তকের স্থানে লৌকিক উপকরণের দ্বারা পরিকল্পিত ক্রুষ্ট, প্রথমা, দ্বিতীয়া, তৃতীয়া, চতুর্থ, মন্দ্র ও অতিস্বর—এই সাতটি সংজ্ঞা নিরঙ্কুশ স্বরূপেই প্রতিষ্ঠালাভ করল।

এর পরই দেখা যাচ্ছে, ব্রহ্মা উপাধিধারী জনৈক রাষ্ট্রপালকের নির্দেশে ভরত উপাধিধারী জনৈক বিশেষজ্ঞ, কয়েকজন সমধর্মীর সাহায্যে আমাদের নাট্য-সঙ্গীতকে নিরঙ্কুশ করবার চেষ্টা করছেন গান্ধর্ব থেকে উপকরণ গ্রহণ করে। সম্ভবতঃ পূর্বতন সাম-গানের মতো এদেশের নাট্য-সঙ্গীতের মধ্যেও ইতিমধ্যে লৌকিক গানের প্রভাব প্রতিপত্তি বিস্তারলাভ করেছিল। কিন্তু, এই নাট্য-সঙ্গীতকে নিরঙ্কুশ করতে গিয়ে ভরত কোন্ গান্ধর্ব থেকে উপকরণ সংগ্রহ করেছিলেন সেটা বিশেষভাবেই বিবেচ্য। উপকরণগুলো যে সুপ্রাচীন গান্ধর্ব থেকে মার্গিত হয়নি, পরন্তু, সাম-পরবর্তী গান্ধর্ব থেকেই গৃহীত হয়েছিল তার প্রমাণ, সুপ্রাচীন গান্ধর্বর অপরিহার্য অঙ্গ গান্ধার গ্রামের প্রসঙ্গ সম্পূর্ণরূপে এড়িয়ে গিয়ে ভরত লৌকিক সঙ্গীতের অবদান ষড়জ ও মধ্যম গ্রামদুটিকেই

বিষয়বস্তু পরিবেশনার ভিত্তি হিসাবে গ্রহণ করেছিলেন। অর্থাৎ, এই গ্রহণ বর্জনের উদাহরণ দ্বারা নিশ্চিতরূপেই প্রমাণিত হয়ে যাচ্ছে, নাট্যশাস্ত্রের আমলে সুপ্রাচীন গান্ধর্ব তার গান্ধার গ্রামটিকে নিয়ে বিলুপ্ত হয়ে গিয়েছিল কালের অতলে।

আমাদের বিশ্বাস, সুপ্রাচীন "অনিবদ্ধ রীতি"র ব্যাপারটাও, দুর্বোধ্য হয়ে ওঠার কারণে, এই সময় থেকেই গুরু-গম্ভীর অনুপ্রাসযুক্ত হয়ে পুঁথিগত হতে আরম্ভ করে।

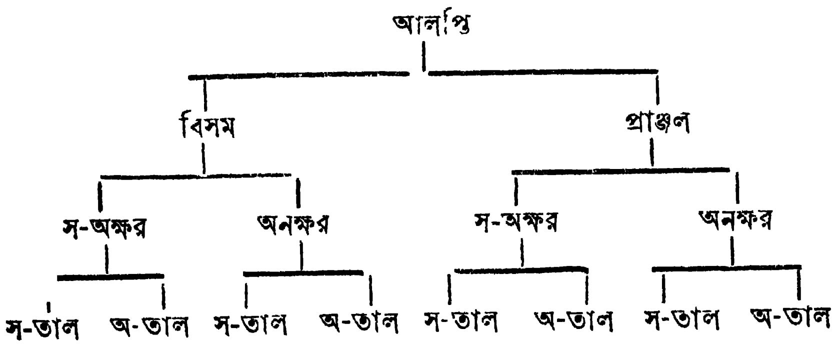
নাট্যশাস্ত্রের (২০০।৪০০ খৃঃ পূঃ) পর আমরা প্রামাণ্য হিসাবে বৃহদ্দেশীকে (৩০০।১০০ খৃঃ অঃ) পাচ্ছি। বলা বাহুল্য, ইতিমধ্যে অবরোহণ গতির ক্রুষ্ট, প্রথমা, দ্বিতীয়া প্রভৃতি স্বর-ব্যবস্থা বানচাল হয়ে গিয়ে লৌকিক ষড়জ, ঋষভ প্রভৃতি স্বর আরোহণ গতিতে প্রতিষ্ঠালাভ করে দেশী পদ্ধতির সঙ্গীতকে প্রগতিশীল করে তুলেছিল। অপরপক্ষে মতঙ্গর প্রাচীন সঙ্গীত সম্বন্ধীয় উদ্ধৃতিগুলি বিশ্লেষণ করে এমন কথা আমরা জানতে পারছি না,—তাঁর আমলে, আদি-গান্ধর্ব থেকে মার্গিত সাম-গান, সাম-গান থেকে মার্গিত পরবর্তী গান্ধর্ব রীতি এবং শেষোক্ত গান্ধর্ব থেকে মার্গিত নাট্য-গান্ধর্ব বেঁচে ছিল কি না। পরন্তু, মার্গিত সঙ্গীত বা মার্গ-সঙ্গীতপদ্ধতি সম্বন্ধে তিনি এবং তাঁর পরবর্তী গ্রন্থকারবৃন্দ এমনভাবে উদ্ধৃতি পরিবেশন করে গেছেন যা অনুধাবন করে ধারণা জন্মায়, মতঙ্গর আমলে একমাত্র দেশী পদ্ধতির সঙ্গীত ব্যতীত আর কোন রকমের প্রাচীন ক্ল্যাসিক্যাল শ্রেণীর সঙ্গীত প্রচারিত ছিল না এবং ছিল না বলেই তাঁরা গান্ধর্ব তথা মার্গপদ্ধতির অপরিবর্তনীয় আইন-কানুন সম্পর্কে অত বিধিনির্দেশের পুনরুক্তি করে গেছেন।

এই বৃহদ্দেশীতেই আমরা পাচ্ছি "আলাপাদি নিবদ্ধ যঃ স চ মার্গঃপ্রকীর্তিতঃ" এবং "আলাপাদি বিহীনস্তু স চ দেশী প্রকীর্তিতঃ"। অথচ, সঙ্গে সঙ্গেই আবার আমরা পাচ্ছি আলাপাদি নিবদ্ধ মার্গপদ্ধতির মধ্যে পদ-তাল-ছন্দ প্রভৃতির অস্তিত্ব রক্ষিত হয়েছে এবং আলাপবিহীন দেশী সঙ্গীতের মধ্যে প্রকট হয়ে উঠেছে আলপ্তির অস্তিত্ব। সর্বোপরি, দেশী সঙ্গীতপদ্ধতির পরিচয় প্রসঙ্গে "বর্ণৈলা" নামক একটি গীতি-রীতির পরিচয়ও আমরা পাচ্ছি যা তালহীন অবস্থায় পরিবেশিত হতো। অতএব বিবেচ্য, নিঃশেষে বিলুপ্ত গীতিপদ্ধতির অন্তর্গত অনিবদ্ধ কথাটিকে, এইভাবে, দেশী পদ্ধতির পরিচয় প্রসঙ্গে ক্রমাগত -ব্যবহার করে যাওয়ার সার্থকতা ও তাৎপর্য কী এবং অত সব উদ্ধৃতির মধ্য

থেকে অনিবদ্ধ রীতির সঠিক স্বরূপ সম্বন্ধে আমরা আদৌ কিছু জানতে পারলাম কি না।

প্রাচীন অনিবদ্ধ পদ্ধতির সঙ্গে পরবর্তী কালের রাগ-আলপ্তি ও রূপক-আলপ্তির কোন সম্পর্ক আছে কি না এবং থাকলেও তার রূপান্তরের ধারাটা কী পরিমাণ যুক্তিগ্রাহ্য, সে সম্বন্ধে এতক্ষণ আমরা যা বললাম,—আমরা জানি, অনেকের নিকটেই তা "ধান ভানতে শিবের গীতের" মতোই গ্রাহ্য হবে; কিন্তু, আজকের দিনেও যাঁরা রাগালাপকে অনিবদ্ধরূপে অভিহিত করে থাকেন, তাঁদের কথা স্মরণ করে, রাগালাপ সম্বন্ধে দু-একটি কথা বলা বাঞ্ছনীয় মনে করছি:

তানসেনের আমলের শুধ্‌বাণী ডাগুরবাণী প্রভৃতি গীতিরীতি সুপ্রাচীন শুদ্ধা ভিন্না প্রভৃতি অনিবদ্ধ রীতির অনুকরণে পরিকল্পিত হয়েছিল—এ মন্তব্যের বিরুদ্ধে তর্ক চলে না। কিন্তু কেউ যদি বলেন উক্ত শুদ্ধা ভিন্নার সঙ্গে শুধ্‌বাণী ডাগুরবাণী প্রভৃতির একটা নিগূঢ় সাঙ্গীতিক সম্পর্ক আছে, তাহলে, ওই নিগূঢ় তত্ত্বটি সম্বন্ধে স্বাভাবিক কারণেই প্রশ্ন জাগবে। অনুরূপ যুক্তি আলপ্তি ও পূর্ববর্তী যুগের অনিবদ্ধ এবং আলাপের ক্ষেত্রেও প্রযোজ্য। প্রবন্ধ গীতি-পদ্ধতির অঙ্গ হিসাবে, মতঙ্গর বহু পরবর্তী কালের গ্রন্থকার পার্শ্বদেব আলপ্তির যে ছক এঁকে গেছেন, তার বিভাগটা ছিল—



দেখা যাচ্ছে, ধাতু-ছন্দ-তালহীন ব্যবস্থা ও ধাতু-ছন্দ-তালবদ্ধ ব্যবস্থা মিলিয়ে সাকুল্যে ১৬টি বিভাগে বিভক্ত ছিল আলপ্তির সামগ্রিক রূপ।

পার্শ্বদেবের প্রায় সমসাময়িককালেই রচিত সঙ্গীত রত্নাকরে (১২১০-১২৪৭ খৃঃ অঃ) দেখা যাচ্ছে, এই আলপ্তি প্রধানতঃ চারটি স্বস্থানে বিভক্তিকৃত হয়ে অধিকতর আলঙ্কারিক রূপ পরিগ্রহ করেছে।

এখানে লক্ষ্য করবার বিষয়, একই যুগের দুজন গ্রন্থকার দু' রকমভাবে আলপ্তির পরিচয় প্রদান করেছেন। পার্শ্বদেব সংক্ষিপ্ত—রত্নাকর ব্যাপক। সুতরাং, এই আলপ্তির যথার্থ প্রচলন কোন্ সময় ছিল সে সম্বন্ধে একটা প্রশ্ন থেকে যাচ্ছে।

রত্নাকরের পরে আড়াই শ' বছর অন্ধকার। তারপর আমরা রাজা মান তোমার (১৪৮৬-১৫১৬ খৃঃ অঃ) প্রবর্তিত ধ্রুপদ গীতি-পদ্ধতির সঙ্গে পরিচিত হচ্ছি। অর্থাৎ, এই সময় প্রবন্ধ গীতি-পদ্ধতি লোপ পেয়ে গিয়েছিল এবং আলপ্তি আবার নামান্তরিত হয়েছিল আলাপ-এ। এই আলাপের গতি-প্রকৃতি ও প্রয়োগ-পরিবেশনার বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে তানসেন-বংশীয়দের খাতা-পত্রে যা লেখা আছে, তা বিশ্লেষণ করে আমরা জানতে পারি—রবাবীয়া-বাজ ও বীণকারী-বাজের মাধ্যমে এই আলাপের মূল রূপ ছিল দ্বিবিধ। মূল আবার বৈচিত্র্য-প্রয়াসী হয়ে নাম গ্রহণ করেছিল রাগালাপ, রূপ-আলাপ, সোম-আলাপ বা উচার-আলাপ, কয়েদ-আলাপ ও বন্ধান-আলাপ। এই সব আলাপের বিস্তার, জোড়, তার-পরণ, ঝালা, লড়ি, লগুড়থা, ধুয়া-মাঠা প্রভৃতি বিভিন্ন অংশ যথাযথভাবে বিশ্লেষিত হবে চিহ্নিত হয়েছিল। বস্তুতঃ এই আমলের আলাপ-পদ্ধতি রত্নাকর-বিবৃত আলপ্তির আলঙ্কারিক অংশসমূহের তুলনায় সংক্ষিপ্ত হলেও, উপকরণগুলি যে সে আলপ্তি থেকেই সংগ্রহ করেছিল তাতে সন্দেহ নেই। কিন্তু, আলপ্তি আলাপ-এ নামান্তরিত হলেও, এর সঙ্গে অনিবদ্ধের কী সম্পর্ক থাকতে পারে সে সম্বন্ধে 'ঘরানা' ঐতিহ্যও নীরব।

এই প্রসঙ্গে সঙ্গীত পারিজাত গ্রন্থখানির রচনাকাল সম্পর্কিত রহস্যও অনুধাবনযোগ্য। পারিজাত রত্নাকরের পরবর্তী কালে রচিত হয়েছিল সন্দেহ নেই : কিন্তু তার মধ্যে অনিবদ্ধ, নিবদ্ধ, আলপ্তি প্রভৃতি তানসেন-পূর্ব-যুগের বিষয়বস্তুই পরিবেশিত হয়েছে, আলাপ বা ধ্রুপদের মতো কোন কিছু স্থান পায়নি। সুতরাং, অহোবল তানসেনের পূর্ববর্তী আমলের গ্রন্থকার ছিলেন বলা চলে ;—বিশেষতঃ পারিজাতের জ্ঞদণ-যুক্ত ভৈরবীর অস্তিত্বটাকে কোন অজুহাতেই তুচ্ছ করা যেতে পারে না। কিন্তু, যেহেতু তিনি আলোচ্য অনিবদ্ধ পদ্ধতির মতো গুটিকতক সাঙ্গীতিক সংজ্ঞা সম্বন্ধে পূর্বসূরীদের মতোই নকল-নবিশী করে গেছেন, অতএব তাঁর অস্তিত্বকালটা তানসেনের পরবর্তী হিসাবেও গ্রাহ্য হতে পারে।

পরিশেষে বক্তব্য এই যে, সুপ্রাচীন অনিবদ্ধ রীতির রহস্য সন্ধানে রত হয়ে

আমরা সর্বশেষ তথ্য হিসাবে যা সংগ্রহ করতে পেরেছি, তা আমাদের ক্ষেত্রে নৈরাশ্যজনক হলেও, অপর কোন গুণীজ্ঞানীর প্রচেষ্টাকে সাফল্যমণ্ডিত করলেও করতে পারে।

ব্যাপারটা এই যে, দেশী সঙ্গীতের আমলে বীণা যন্ত্রটির যেমন কৌলীন্য ছিল, পূর্ববর্তী গান্ধর্বর আমলে তেমনি কৌলীন্য অর্জন করেছিল বেণু। সুপ্রাচীন বিশ্বাবসু তাঁর আমলের শ্রুতি-সংখ্যা নির্ণয় করেছিলেন এই বেণুর সাহায্যেই। সে কালে কত রকমের কত ছিদ্রযুক্ত বেণু প্রচলিত ছিল বর্তমানে তা আর জানবার উপায় নেই, কিন্তু, আজকের দিনেও, অসংখ্য অসভ্য অশিক্ষিত সম্প্রদায়েব মধ্যে এমন সব অদ্ভুত ধরনের অবৈজ্ঞানিক ছিদ্রযুক্ত বাঁশী প্রচলিত রয়েছে যার স্বর-বৈচিত্র্য আমাদেরকে বিভ্রান্ত করে;—বিশেষ চেষ্টা করেও তার গ্রাম, ঠাট, সপ্তক ও অ তাল অনক্ষর ধ্বনির রূপ-রহস্য বুঝতে পারা যায় না। যেমন—

অনার্য মনসাদেবীর কয়েকজন বনেদী সেবকের সাহচর্য করে আমরা জানতে পেরেছি—যে বিশেষ ধরনের সঙ্গীতের প্রভাবে প্রভাবান্বিত হয়ে অহিকুল তাদের নিশ্চিন্ত বিশ্রাম বা ভূগর্ভস্থ আশ্রয় ছেড়ে বেরিয়ে আসতে বাধ্য হয়, সে সঙ্গীত তারা গুরু-পরম্পরাক্রমে শিক্ষা করেছে। এই সঙ্গীত মন্ত্রপাঠ ও বংশীধ্বনির মাধ্যমেই উদ্গীত হয়, কিন্তু, কী তার স্বর-ব্যবস্থা, গ্রাম-মূর্চ্ছনা বা ছন্দ-তালহীন গতির পরিমাপ সে সম্বন্ধে প্রয়োগকারীরা কিছুই জানে না কিংবা জানলেও বলে না যেহেতু কুলগত বিধি-নিষেধ লঙ্ঘন করার মহাপাপকে তারা গুরুহত্যা ও মাতৃহত্যার সমান বলে মনে করে। এই চির-দরিদ্র সম্প্রদায়কে অর্থের প্রলোভন দেখিয়ে মারণ-উচাটন প্রভৃতি জীবন-মরণের খেলাতেও নিযুক্ত করা সম্ভবপর হয়, কিন্তু, সম্প্রদায়-বহির্ভূত কোন মানুষের কৌতূহল চরিতার্থ করানো কিছুতেই সম্ভবপর হয় না।—আমাদের কে বলে দেবেন এই সঙ্গীতের সংজ্ঞা কী! ৪৯৯

নিবদ্ধং গীত-রূপং যৎ তস্য লক্ষণমুচ্যতে।
সুস্বরৈর্গীয়মানত্বাৎ গীতমিত্যাভিধীয়তে॥ ৫০০

নিবদ্ধ সঙ্গীতের লক্ষণাদি বলা যাচ্ছে। সুবিন্যস্ত স্বরের সাহায্যে যা গীত হয় তাকেই বলে নিবদ্ধ গীত। ৫০০

সাম-বেদাদিদং শাস্ত্রং সংজহার পিতামহঃ।
নারদেন তু তৎপ্রাপ্য বীণয়া বাদনং কৃতম্॥ ৫০১
গণতালস্বরৈঃ কৃত্বা মাত্রাভিশ্চ সুশোভিতম।
তচ্চ গীতং পৃথিব্যাস্তু নারদেন প্রতিষ্ঠিতম্॥ ৫০২
তেন গীতেন হৃষ্যন্তে দেবাশ্চ মুনয়ো নরাঃ
তস্য গীতস্য মাহাত্ম্যং বক্তুং কো বা ক্ষমো ভবেৎ॥ ৫০৩

এই সঙ্গীত-শাস্ত্র লোকপিতামহ ব্রহ্মা সামবেদ থেকে সংকলন করেন। তারপর, নারদগণ এই সঙ্গীত-শাস্ত্র ব্রহ্মার নিকট থেকে শিক্ষা করে পৃথিবীতে প্রচলিত করেন বীণাযন্ত্রের সাহায্যে। নারদগণ কর্তৃক তাল, স্বর ও মাত্রাদির দ্বারা সুশোভিত এই সঙ্গীত শ্রবণ করে, দেবতা, মুনি ও সাধারণ মানুষ—সকলেই হৃষ্টলাভ করে থাকেন। সুতরাং, কার সাধ্য এ হেন সঙ্গীতের মাহাত্ম্য বর্ণনা করে। ৫০১-৫০৩

টিপ্পনীঃ পূর্ব শ্লোকে টিপ্পনীতে আমরা নাট্য-গান্ধর্বর পূর্ববর্তী গান্ধর্বর উৎপত্তি প্রসঙ্গে যা বলেছি তার সঙ্গে অহোবলের আলোচ্য মাহাত্ম্য বর্ণনার কিছু সামঞ্জস্য আছে। মনে হয়, এই উপাখ্যানটি গৃহীত হয়েছে পুরাণ থেকে—প্রাতিশাখ্য থেকে নয়। পুরাণে এ ধরনের গল্প আরও আছে। যেমন, নারদ একবার বিকলাঙ্গ রাগ রাগিণীর পুনর্গঠনে সচেষ্ট হয়েছিলেন। কিন্তু, প্রচেষ্টাটা গান্ধর্ব অথবা দেশী কোন পদ্ধতির সঙ্গীতের জন্য হয়েছিল; রাগ অর্থে তখন জাতি বোঝাত কি না, কিংবা "সঙ্গীত" নামক কথাটার উৎপত্তি আদৌ হয়েছিল কি না, সে সম্বন্ধে পুরাণ থেকে কিছুই জানবার উপায় নেই, কারণ, পুরাণ সঙ্গীত-গ্রন্থ নয়। নারদ যে একটা উপাধিমাত্র এবং নারদ-মুনি, নারদ-ঋষি, দেবর্ষি নারদ, শিক্ষাকার নারদ, সংহিতাকার নারদ এবং আরও পরবর্তী কালের জনকয়েক নারদ যে অভিন্ন নন ভিন্ন সে সংবাদ পরিবেশন করবার দায়িত্ব পুরাণকারগণ গ্রহণ করেন নি। ফলে, সঙ্গীত কথাটার মতো নারদ ভরতরাও সব একাকার হয়ে গিয়েছেন। ৫০১-৫০৩

গীতেঽস্মিন্ পঞ্চনামানি প্রসিদ্ধান্যুদিতানি হি।
রূপঞ্চ রূপকং বস্তু প্রবন্ধো গেয়মিত্যপি॥ ৫০৪

এই নিবদ্ধ গীত পাঁচটি প্রসিদ্ধ নামে অভিহিত হয়ে থাকে। যথা, ১। রূপ, ২। রূপক, ৩। বস্তু, ৪। প্রবন্ধ ও ৫। গেয়।

টিপ্পনী ঃ পারিজাতকার নিবদ্ধ সঙ্গীতের সংখ্যা নির্দেশ করেছেন, পাঁচ। কিন্তু, রত্নাকর বলছেন, নিবদ্ধ গীতের সংখ্যা হচ্ছে তিন। যথা, রূপক, বস্তু ও প্রবন্ধ। তাহলে, রূপ এবং গেয় নামক অতিরিক্ত দুটি নিবদ্ধ-গীতিকে অহোবল পেলেন কোথায়? তাঁর সময় কি রূপ এবং গেয় নামক আরও দুটি নিবদ্ধ-গীতি-পদ্ধতি অতিরিক্ত হিসাবে প্রচলিত হয়েছিল?

দামোদর বিরচিত সঙ্গীত-দর্পণ (১৬২০ খৃঃ অঃ) একখানি প্রামাণ্য গ্রন্থ। দামোদরও তাঁর প্রবন্ধাধ্যায়ের চতুর্থ সংখ্যক সূত্রে বলেছেন ঃ

গীতঞ্চরূপকংবস্তু প্রবন্ধোগেয়মিত্যপি।
গীতং পঞ্চভিধাপ্রোক্তা গ্রন্থেস্মিন্‌পূর্বসূরিভিঃ॥

এখানেও নিবদ্ধ গীতির সংখ্যা পাঁচ এবং "গীত" কথাটাকেই দুবার ব্যবহার করেছেন দামোদর দু' রকম অর্থে। ফলে, অহোবলের তুলনায় এঁর বক্তব্য-বিষয়টা আরও দুর্বোধ্য হয়ে উঠেছে।

দামোদরের অস্তিত্বকালটা অহোবলের মতো রহস্যাবৃত নয়। অর্থাৎ দামোদরের সম-সাময়িককালে এ দেশে কোন কোন পদ্ধতির সঙ্গীত প্রচলিত ছিল তার প্রমাণ পাওয়া কঠিন নয়। এই আমলে প্রবন্ধ-গীতি-পদ্ধতি বিলুপ্ত হয়ে গিয়েছিল এবং প্রচলিত ছিল ধ্রুবপদ্‌ পদ্ধতি, দরবারী সঙ্গীত রূপে। অপরপক্ষে, আমীর খুসরো প্রবর্তিত নকশ্‌গুল তথা কাওয়াল পদ্ধতি ও পরবর্তী কালে যা খেয়াল পদ্ধতিরূপে প্রতিষ্ঠালাভ করেছিল, সেই পদ্ধতির আদিম রূপটিও সঙ্গীত-রসিক সমাজে প্রচলিত ছিল অ-দরবারী পদ্ধতিরূপে। এখন আলোচ্য ক্ষেত্রে আমাদের বিবেচ্য—সঙ্গীত দর্পণ প্রণেতা এই দরবারী ও অ-দরবারী পদ্ধতি দুটিকে দুটি নতন গীতি-পদ্ধতির মর্যাদা দিয়ে গ্রন্থভুক্ত করেছিলেন কি না। কিংবা—

দামোদর তার আলোচ্য সূত্রের প্রারম্ভিক "গীত" কথাটিকে গান্ধর্ব অর্থেই স্থাপন করেছিলেন এবং পরবর্তী "গীত" কথাটিকে "গান্ধর্ব এবং গান"-এর "গান"—অর্থাৎ দেশী পদ্ধতির গীত অর্থেই সংকলন করেছিলেন কি না সেটাও বিচার্য। বিচার্য, নিবদ্ধ পদ্ধতির প্রবন্ধ সঙ্গীতের পরিচয় দিতে গিয়ে, কোন প্রাচীন গ্রন্থকারের পক্ষে, দেশী পদ্ধতির সঙ্গীতকে পৃথক সংজ্ঞায় ভূষিত করবার মতো বুদ্ধি-বিবেচনা থাকা সম্ভবপর কি না।

অহোবলের উদ্ধৃত অতিরিক্ত সংজ্ঞা দুটি দামোদরের তুলনায় কথঞ্চিৎ

সরল। অর্থাৎ একই সঙ্গে দু' রকম "গীতির" উল্লেখ না করে ইনি রূপ ও গেয় কথা দুটি ব্যবহার করেছেন। কিন্তু, আসলে কী বোঝাতে চেয়েছেন সেটা দুবোধ্য। দেখা যায়, তানসেনের পরবর্তী যুগে অনেকে রূপক আলাপকে "রূপ-আলাপ" নামেও অভিহিত করেছেন। কিন্তু, অহোবলের "রূপ" যে ওই ধরনের কোন অপভ্রংশ সংজ্ঞার উদ্ধৃতি এমন অনুমান করবার উপায় নেই। কারণ, পারিজাতের মধ্যে রূপ ও রূপক নামক দুটি সংজ্ঞাই স্বনামে অস্তিত্ব রক্ষা করছে। "গেয়" সম্বন্ধেও অনুরূপ সমস্যার উদ্ভব হয়। এই "গেয়" সংজ্ঞাটাকে প্রাচীন গান্ধর্বর গেয়-রূপেও গ্রহণ করা যেতে পারে অথবা কোন অর্বাচীন গীতি-পদ্ধতির গেয়-রূপেও কল্পনা করা যেতে পারে। এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য যে সঙ্গীত পারিজাত উত্তর-ভারতীয় সঙ্গীত গ্রন্থ হলেও, কর্ণাটিক তথা দক্ষিণ-ভারতীয় সঙ্গীত বিজ্ঞানের ওপর অহোবলের অধিকার যে অল্প ছিল না তার অসংখ্য প্রমাণ পারিজাতের মধ্যেই আছে। সুতরাং, "রূপ" ও "গেয়" অর্থে তিনি কোন স্বল্পকাল প্রচলিত কর্ণাটিক্ প্রবন্ধদ্বয়ের উদাহরণ স্থাপন করে গেছেন—এমনও হতে পারে। হতে পারে, এই কর্ণাটিক্ পদ্ধতি দুটি হিন্দুস্থানেও প্রচলিত হয়েছিল কিছুকালের জন্যে; পরে বিলুপ্ত হয়ে গিয়েছিল। কিন্তু আসলে যে কী হয়েছিল, তা আমাদের পক্ষে জানা সম্ভবপর হচ্ছে না। ৫০৪

পঞ্চধা কথিতো ভাগো গীতেঽস্মিন্ পূর্বসূরিভিঃ।
আদ্য উদগ্রাহকো জ্ঞেয়ো মেলাপকস্তদুত্তরঃ॥ ৫০৫
তৃতীয়ো ধ্রুবসংজ্ঞং স্যাদন্তরঃ স্যাচ্চতুর্থকঃ।
আভোগঃ পঞ্চমোভাগঃ পঞ্চানাং লক্ষণং ব্রুবে॥ ৫০৬

প্রাচীন সঙ্গীতাচার্যদের মতানুযায়ী, এই গীতি-পদ্ধতি পাঁচটি ভাগে বিভক্ত। এর প্রথম ভাগের নাম, উদ্‌গ্রাহ। দ্বিতীয় ভাগের নাম মেলাপক। তৃতীয় ভাগের নাম ধ্রুব। চতুর্থ ভাগের নাম অন্তর। এবং পঞ্চম ভাগের নাম আভোগ। অতঃপর এই বিভাগ পাঁচটির লক্ষণাদি বলা যাচ্ছে। ৫০৫-৫০৬

আদাবুদ্‌গৃহ্যতে গীতং তস্মাদুদ্‌গ্রাহ সংজ্ঞকঃ।
মেলাপকঃ স বিজ্ঞেয়ো ধ্রুবকোদ্‌গ্রাহ মেলনাৎ॥ ৫০৭
ধ্রুবত্বাদ্ ধ্রুব-সংজ্ঞোঽয়ং ধ্রুবা ভোগান্তরোঽন্তরঃ।
আভোগো গীত পূর্ত্যর্থমিতি ভাগাঃ প্রকীর্তিতাঃ॥ ৫০৮

১। যে ভাগটিকে অবলম্বন করে গান আরম্ভ করা হয়, সেই প্রথম ভাগটির নাম উদ্‌গ্রাহ।

২। যে ভাগটি মধ্যবর্তী হয়ে প্রথম ভাগটির সঙ্গে তৃতীয় ভাগটিকে মিলিয়ে দেয়, সেই দ্বিতীয় ভাগটির নাম মেলাপক।

৩। যে ভাগটি প্রত্যেক গীতের মধ্যেই অপরিহার্যরূপে বিরাজ করে, সেই তৃতীয় ভাগটির নাম ধ্রুব।

৪। ধ্রুবর পরবর্তী চতুর্থ ভাগটির নাম অন্তর।

৫। গীতের সমাপ্তির ক্ষেত্রে যে ভাগটি প্রযোজিত হয় সেই পঞ্চম বা শেষ ভাগটির নাম আভোগ।—৫০৭-৫০৮।

টিপ্পনী ঃ আলোচ্য সূত্রদুটির মধ্যে পারিজাতকার গীত কথাটিকে ব্যবহার করেছেন। গীত অর্থে এখানে প্রবন্ধ গীত বোঝাচ্ছে।

প্রবন্ধ গীতির ক্ষেত্রে প্রযোজ্য পাঁচটি বিভাগ—সাঙ্গীতিক ভাষায় যার নাম ধাতু—সেই পাঁচটি ধাতুর সংক্ষিপ্ত পরিচয়মাত্র আলোচ্য সূত্রদুটির মধ্যে পরিবেশিত হয়েছে। কিন্তু, এই পঞ্চধাতুর পরিচয়কে পঞ্চ ধাতুর যথাযথ স্থাপনা হিসাবে গ্রহণ করলে অত্যন্ত ভুল করা হবে। বর্তমানে, ধ্রুবপদ পদ্ধতির গানের মধ্যে সাধারণতঃ আমরা যে চারটি ধাতুর পরিচয় পাই, সেই ধাতু চারটি যথাক্রমে, স্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগরূপে ধ্রুবপদ গানের মধ্যে পরের পর অস্তিত্ব বজায় রাখে। কিন্তু, প্রবন্ধ গীতির ক্ষেত্রে, উদ্‌গ্রাহ, মেলাপক, ধ্রুব, অন্তর ও আভোগ নামক পাঁচটি ধাতু—ধ্রুবপদ গানের মতো—পরের পর যে স্থাপিত হতোই, এমন কথা মনে করলে অত্যন্ত ভুল করা হবে। এখানে বিশেষভাবেই স্মরণ রাখতে হবে, বর্তমানের ধ্রুবপদ গানের মতো সেকালের প্রবন্ধ গানের মধ্যেও চারটির বেশী ধাতু থাকতো না।

কিন্তু তাই যদি হবে, তাহলে প্রবন্ধ গীতির পরিচয় প্রসঙ্গে গ্রন্থকার চারটির পরিবর্তে পাঁচটি ধাতুর নামোল্লেখ করলেন কেন?

এ প্রশ্নের উত্তর পারিজাতে নেই। কিন্তু, রত্নাকরে আছে। রত্নাকরের প্রবন্ধাধ্যায়ের ৯।১০ সূত্রে গ্রন্থকার বলেছেন—"ধ্রুবাভোগান্তরেজাতো। ধাতুরন্যোন্তরাভিধঃ স তু সালগসূডস্থ রূপকেষ্বেবদৃশ্যতে।" অর্থাৎ, কেবলমাত্র সালগ্‌-সূড জাতীয় প্রবন্ধগুলির রূপান্তরিত গীতি-পদ্ধতির মধ্যে, ধ্রুব ও আভোগের মধ্যবর্তী হিসাবে 'অন্তর' ধাতুটিকে পাওয়া যায়।—

এখানে লক্ষ্য করবার বিষয় প্রাচীন সঙ্গীত গ্রন্থাদির মধ্যে যে অসংখ্য

রকমের প্রবন্ধ গীতির পরিচয় লিপিবদ্ধ আছে, তার মধ্যে কেবলমাত্র সালগ্-সূড জাতীয় প্রবন্ধ গীতির একটি রূপান্তরিত প্রকার ব্যতীত অন্য কোন রকম প্রবন্ধ গীতির মধ্যে 'অন্তর' নামক ধাতুটির ব্যবহার হতো না। কিন্তু, আলোচ্য বক্তব্যের তাৎপর্য এ-ও নয় যে, সালগ্-সূড জাতীয় এই রূপান্তরিত প্রবন্ধ গীতিগুলি পাঁচটি ধাতুর মাধ্যমে গীত হতো। এখানে আমাদের স্মরণ রাখতে হবে, যে কোন জাতের প্রবন্ধ গীতিই হোক না কেন, কোন প্রবন্ধই কখনও পাঁচটি ধাতুযুক্ত হয়ে গীত হতো না। বর্তমানে প্রচলিত ধ্রুবপদ, ধামার, সাদ্রা, খ্যাল প্রভৃতি গানের ধাতুর মতো, সেকালের প্রবন্ধ গীতিগুলিও, জাতি ও প্রকারভেদে,—দ্বিধাতুযুক্ত, ত্রিধাতুযুক্ত ও চার ধাতুযুক্ত হতো, কিন্তু, কোন অবস্থাতেই পাঁচ ধাতুযুক্ত হতে পারতো না। সুতরাং বলাই বাহুল্য, আলোচ্য সালগ্-সূড জাতীয় রূপান্তরিত প্রবন্ধগুলির ক্ষেত্রেও চারটির অধিক পাঁচটি ধাতুযুক্ত করবার উপায় ছিল না। কিন্তু তাই যদি হয়, তাহলে অহোবল, শার্ঙ্গদেব প্রমুখ গ্রন্থকারেরা 'অন্তর' ধাতুটির উল্লেখ করলেন কেন? কেনই বা বিষয়বস্তুর পরিবেশনটা এমনভাবে করলেন, যার ফলে, সাধারণ বুদ্ধিতে, পাঁচটি ধাতুযুক্ত প্রবন্ধ গীতির অস্তিত্বটাই মনকে আচ্ছন্ন করে?

এ প্রশ্নের উত্তর দিয়ে গেছেন, রত্নাকরের অন্যতম টীকাকার কল্লিনাথ। তিনি বলছেন, "অযমন্তরো লৌকিকরূপান্তর ইত্যুচ্যতে।" অর্থাৎ, আলোচ্য সালগ্-সূড জাতির রূপান্তরিত প্রবন্ধ গীতিগুলির মধ্যে যে "অন্তর" ধাতুটিকে পাওয়া যায়, সে "অন্তর" ধাতু হিসাবে নিরঙ্কুশ নয়, ধ্রুব ধাতুরই লৌকিক রূপান্তর মাত্র। এবং, এই "অন্তর" কে 'ধ্রুবখণ্ড' হিসাবেই গ্রাহ্য করা কর্তব্য। অর্থাৎ—

আলোচ্য প্রবন্ধ গীতিগুলির ক্ষেত্রে "অন্তর" নামক ধাতুটি, অন্যান্য ধাতুর মতো, ধাতু হিসাবে গণ্য নয়। পরন্তু, সব সালগ্-সূড জাতীয় প্রবন্ধর মধ্যেই যে "অন্তর"কে পাওয়া যাবে তা-ও নয়। অর্থাৎ, কোন কোন সালগ্-সূড জাতীয় প্রবন্ধর রূপান্তরিত গীতি-পদ্ধতির ক্ষেত্রে "অন্তর"কে পাওয়া যায়। এবং, যে ক্ষেত্রে পাওয়া যায়, সে ক্ষেত্রে গানের মধ্যে থেকে ধাতু হিসাবে "ধ্রুব ধাতুর" উল্লেখটা পরিত্যক্ত হয়, কারণ, "অন্তর" এখানে "ধ্রুবখণ্ড" হিসাবেই গ্রাহ্য হচ্ছে। অপরপক্ষে, ধ্রুব ধাতুর উল্লেখ বজায় রেখে যদি আবার "অন্তর"কে ধাতু হিসাবে উল্লেখ করতে হয়, তাহলে, আলোচ্য প্রবন্ধ গীতির ধাতু সংখ্যাটা হয়ে যায় চারের পরিবর্তে পাঁচ। পাঁচ ধাতুযুক্ত গীতির অস্তিত্ব, সাঙ্গীতিক ব্যাভিচারেরই নামান্তর মাত্র।

এখানে 'ধ্রুবখণ্ডর' তাৎপর্যটাও প্রণিধানযোগ্য। ধ্রুবখণ্ড অর্থে এখানে ধ্রুবধাতুর খণ্ড বা অংশ বিশেষকেই বোঝাচ্ছে। ব্যাপারটা হচ্ছে এই যে, প্রাচীন প্রবন্ধ গীতির অন্তর্গত উদ্‌গ্রাহ, ধ্রুব ও আভোগ নামক ধাতু তিনটি, সাধারণতঃ, দুটি ভাগে বিভক্ত থাকতো। আলোচ্য ক্ষেত্রে, ধ্রুব ধাতুর প্রথম অংশটিকে ধ্রুব-ধাতুর অনুরূপ রেখে, দ্বিতীয় অংশটিকে রূপান্তরিত করা হতো কিঞ্চিৎ "উচ্চস্বর" যুক্ত করে। ধ্রুব ধাতুর এই রূপান্তর সম্বন্ধে রত্নাকরের অন্যতম টীকাকার সিংহ ভূপাল বলে গেছেন, "কিঞ্চিদুচ্চং খণ্ডং অন্তরাখ্যং কর্তব্যম্"।

প্রসঙ্গ ক্রমে এখানে উল্লেখযোগ্য যে, মূল রত্নাকরের "রূপকেষু" কথাটির ওপর নির্ভর করে, 'অন্তরের' অস্তিত্বটাকে সালগ্‌-স্যড় জাতীয় রূপক প্রবন্ধর ক্ষেত্রেও গ্রাহ্য করা যেতে পারে। কারণ, রূপক প্রবন্ধও রূপান্তরিত গীতি পদ্ধতিরই প্রমাণ বহন করে। কিন্তু, আমাদের মনে হয়, আলোচ্য সুত্রের ব্যাখ্যায় কল্লিনাথ যে "লৌকিক রূপান্তর" কথাটি ব্যবহার করেছেন সেটি সমধিক গুরুত্বপূর্ণ। মনে হয়, রত্নাকরের "রূপকেষু" আলোচ্য ক্ষেত্রে রূপক প্রবন্ধ অর্থে ব্যবহৃত হয় নি, সালগ্‌-স্যড প্রবন্ধর একটি বিশিষ্ট রূপ তথা রূপান্তরিত গীতি-পদ্ধতি অর্থেই উল্লিখিত হয়েছে।

পূর্বেই বলেছি, যে কোন জাতের প্রবন্ধ গানই হোক না কেন, কোন গানের মধ্যেই চারটির বেশী ধাতু ব্যবহারের স্বাধীনতা ছিল না। অপরপক্ষে, অনেক প্রবন্ধ গান আবার দ্বি-ধাতু ও ত্রি-ধাতুযুক্তও ছিল। এই দ্বিধাতু ও ত্রিধাতুযুক্ত প্রবন্ধগুলির ধাতু স্থাপনার বিধি-নিদেশ সম্বন্ধে যথাযথ আলোচনার অবকাশ আপাততঃ আমাদের নেই, কারণ, ব্যাপারটা ছিল যেমনি বৈচিত্র্যপূর্ণ তেমনি ব্যাপক। সেই জন্য, এখানে অতি-সংক্ষেপে কেবল এইটুকুই বলা যেতে পারে যে, যে কোন প্রবন্ধ গানই হোক না কেন, তার মধ্যে ধ্রুব ধাতুর প্রতিপাদ্য ছিল অপরিহার্য। বর্তমানে, স্থায়ী ধাতুর অস্তিত্ব ব্যতীত যেমন কোন রকম গান-বাজনার অস্তিত্ব কল্পনাও করা যায় না, তেমনি দ্বিধাতু, ত্রিধাতু বা চার ধাতুযুক্ত যে কোন প্রবন্ধ গীতির ক্ষেত্রেও ধ্রুব ছিল অপরিহার্য। কিন্তু, ধ্রুব ধাতুর প্রতিপাদ্য বিষয়টা যে সব প্রবন্ধর মধ্যে "ধ্রুব" ধাতু নামযুক্ত হয়েই অস্তিত্ব বজায় রাখতো তা নয়—ক্ষেত্র বিশেষে উদ্‌গ্রাহর মধ্যেও অন্তর্নিহিত থাকতে পারতো। এই অন্তর্নিহিত থাকার ব্যবস্থাটা বিশেষভাবে প্রচলন ছিল দ্বিধাতু ও ত্রিধাতুযুক্ত প্রবন্ধ গানগুলির ক্ষেত্রে। অধিকন্তু, দ্বিধাতু ও ত্রিধাতুযুক্ত অনেক প্রবন্ধ গানের মধ্যে আবার "আভোগ আচরণে"রও অবকাশ থাকতো।

অর্থাৎ—নির্দিষ্ট ব্যবস্থা নয়, অবকাশ থাকতো মাত্র। ফলে, আভোগ ধাতুর প্রতিপাদ্যকে গ্রহণ করেও অনেক দ্বিধাতু ও ত্রিধাতুযুক্ত গান ত্রিধাতু ও চার ধাতুর গান হিসাবে গ্রাহ্য হতো না—দ্বিধাতু ও ত্রিধাতুযুক্ত গান হিসাবেই পরিচিত থাকতো। কিন্তু, সব গানের মধ্যেই ধ্রুব ধাতুর অস্তিত্ব তথা প্রতিপাদ্য ছিল বর্তমানের স্থায়ী ধাতুর মতো অপরিহার্য। অথচ—

ধাতু স্থাপনার দিক দিয়ে দেখতে গেলে, ধ্রুবকে প্রবন্ধ গানের মধ্যে প্রথম ধাতু হিসাবে পাওয়া যায় না, তৃতীয় ধাতুরূপে পাওয়া যায়। এখানে প্রশ্ন উঠতে পারে সেকালের ধ্রুব ও একালের স্থায়ী যদি ধাতু হিসাবে অভিন্নধর্মী হয় তাহলে, ধ্রুবর পূর্ববর্তী উদগ্রাহ ও মেলাপক ধাতুদুটিকে কোন্ উদ্দেশ্য সাধনের জন্য ব্যবহার করা হতো ?

মেলাপক কথাটির অর্থ খুব অস্পষ্ট নয়। এই ধাতুটি পূর্ববর্তী উদ্‌গ্রাহকে পরবর্তী ধ্রুবর সঙ্গে মিলিয়ে দেবার জন্য সেতুবন্ধের কাজ করতো। কিন্তু, উদগ্রাহের ব্যাপারটা কী হতে পারে ?

বর্তমানে, গান ধরবার পূর্বে, অর্থাৎ গানের স্থায়িত্ব প্রকাশের পূর্বে, আলাপ করবার একটা রীতি প্রচলিত আছে। কিন্তু, উদগ্রাহকে আলাপাংশ হিসাবেও গণ্য করা চলে না যেহেতু, প্রবন্ধ গীতির আমলেও অনেক রকমের আলাপ আলপ্তি প্রচলিত ছিল। তাহলে, উদগ্রাহের প্রতিপাদ্য ছিল কী ?

প্রাচীন উদগ্রাহ ধাতুর প্রতিপাদ্য যা ছিল তা বর্তমানের স্থায়ী ধাতুটির প্রায় বিপরীত ধর্মী। উদ্‌গ্রাহের প্রকাশ-পরিবেশনাটা ছিল কখনও নিরঙ্কুশ স্বরযুক্ত, কখনও অর্থবোধক বাণীযুক্ত, কখনও, একাধারে দ্রুত-মধ্য-বিলম্বিত গতির ছন্দ-বৈচিত্র্যযুক্ত, কখনও বা স-চমক স-গমক দ্রুত পরিবর্তনশীল সাঙ্গীতিক ক্রিয়াযুক্ত। অর্থাৎ, উদগ্রাহের প্রতিপাদ্যটা ছিল, কতকটা, প্রতিমার প্রাণ-প্রতিষ্ঠার পূর্বে যথোচিত নিষ্ঠার সঙ্গে আনুষঙ্গিক ব্যবস্থাদি অবলম্বনের তৎপরতার মতো। আজকের দিনে, ধ্রুবপদাঙ্গ, খ্যাল-অঙ্গ গীতি পদ্ধতির মধ্যে প্রাচীন উদ্‌গ্রাহ ধাতুর প্রতিপাদ্যর মতো কোন কিছুরই প্রমাণ মেলে না। কিন্তু, আজও তবলা পাখোয়াজের লহরা বাজানোর সময়, তার 'মুখ-চাল' প্রভৃতি প্রারম্ভিক ক্রিয়াকাণ্ডের মধ্যে প্রাচীন উদ্‌গ্রাহর প্রতিপাদ্য কথঞ্চিৎ পরিমাণে প্রকট হয়ে ওঠে। উচ্চাঙ্গ নৃত্যকলার 'উঠান সালামী' নামক অপরিহার্য ক্রিয়াকাণ্ডটিও প্রাচীন উদ্‌গ্রাহর প্রতিপাদ্য রীতি ব্যতীত আর কিছুই নয়। অপরপক্ষে, যাঁরা বাঙ্গলাদেশের উচ্চাঙ্গ কীর্তন গানের সঙ্গে পরিচিত, তাঁরা অবশ্যই

"আপত্তন" নামক প্রারম্ভিক সাঙ্গীতিক ক্রিয়াকাণ্ডটির সঙ্গে সুপরিচিত। "আপত্তন" ও উদ্‌গ্রাহ অভিন্নধর্মী। অধিকন্তু, ভারতবর্ষের বিভিন্ন প্রদেশে আজও এমন অনেক লোক-সঙ্গীত ও লোক-নৃত্য প্রচলিত আছে, যার প্রারম্ভিক ক্রিয়াদির মধ্যে প্রাচীন উদ্‌গ্রাহ্ ধাতুর প্রতিপাদ্যকে খুঁজে পাওয়া যায়।

বলা বাহুল্য, প্রবন্ধ গীতি পদ্ধতি লুপ্ত হয়ে যাওয়ার সঙ্গে সঙ্গে তার উদগ্রাহ ধাতুটিও ধাতু হিসাবে লুপ্ত হয়ে গেছে। কিন্তু, অন্যান্য ধাতুগুলি আজও বেঁচে আছে ধ্রুপদাঙ্গ ও খ্যাল-অঙ্গ গান বাজনার মধ্যে। যেমন—

প্রাচীন উদ্‌গ্রাহর স্থান গ্রহণ করেছে স্থায়ী। এই স্থায়ী ধাতুটি, প্রাচীন ধ্রুব ধাতুর মতো, বর্তমানে প্রচলিত সব রকম গান-বাজনার মধ্যেই প্রথম ধাতু হিসাবে বর্তমান থাকে। এখানে স্মরণ রাখা দরকার, এই স্থায়ীর সঙ্গে স্থায়ী বর্ণের কোন সম্পর্ক নেই। রত্নাকর বর্ণিত "রাগস্থাবয়বং স্থায়"—অর্থাৎ "স্থায"-এর মধ্যেই রাগের স্বরূপ বর্তমান থাকে—এই সত্যটিকেই গ্রহণ করেছিলেন ধ্রুপদ গীতি পদ্ধতির স্রষ্টাগণ। উদগ্রাহ বর্তমানে বিলুপ্ত তথা অস্বীকৃত।

প্রাচীন মেলাপক ধাতুটি পরবর্তী কালে নামান্তরিত হয়েছে "সানঝা-মানঝা" বা "মানজা" নামে। প্রাচীন মেলাপকের মতো পরবর্তী কালের মানজাও দ্বিতীয় ধাতুরূপে চিহ্নিত। কিন্তু, এই মানজার ব্যবহার, বর্তমানে, কোন রকম কণ্ঠ সঙ্গীতের মধ্যেই প্রযোজ্য হয় না, কেবলমাত্র সেতার, শরদ প্রভৃতি যন্ত্রের মাধ্যমে পরিবেশিত খ্যাল-অঙ্গ গৎ-এর মধ্যেই মানজাকে ধাতু হিসাবে ব্যবহৃত হতে দেখা যায়। কিন্তু সব গৎ-এর মধ্যেই যে মানজার অস্তিত্ব থাকে তা-ও নয়—কোন কোন গৎ-এর মধ্যে থাকে। অর্থাৎ, প্রাচীন প্রথম ধাতু উদগ্রাহর মতো পরবর্তী কালের প্রথম ধাতু স্থায়ীও মূলতঃ দুটি অংশে বিভক্ত। কণ্ঠ সঙ্গীতের ক্ষেত্রে মানজাকে বিলুপ্ত করা হয়েছে স্থায়ীর দ্বিতীয় অংশের মধ্যে। কিন্তু, যন্ত্র সঙ্গীতের মাধ্যমে খেয়ালাঙ্গ বাজনা পরিবেশন করার ক্ষেত্রে—কোন কোন গৎ এর স্থায়ী ধাতুর দ্বিতীয় অংশটিকে মানজা নামে চিহ্নিত করা হয়ে থাকে। বলা বাহুল্য, প্রাচীন মেলাপক ধাতুটি নামান্তরিত হয়েও আজও 'ধাতুনাম' হিসাবে অস্তিত্ব বজায় রেখেছে খেয়ালাঙ্গ পদ্ধতির যন্ত্র-সঙ্গীতের মধ্যে।

প্রাচীন ধ্রুব ধাতুটিও, প্রাচীন উদগ্রাহ ধাতুর মতো বর্তমানে বিলুপ্ত। কিন্তু, ধাতুনাম হিসাবে ধ্রুবর অস্তিত্ব বিলুপ্ত হলেও তার প্রতিপাদ্য বিষয়সমূহ অস্বীকৃত নয়। বর্তমানের স্থায়ী ধাতুটির প্রতিপাদ্য প্রাচীন ধ্রুবরই অনুরূপ। পার্থক্য কেবল এই যে, প্রাচীন ধ্রুব ছিল প্রবন্ধ গীতি-পদ্ধতির তৃতীয় ধাতু

বর্তমানের স্থায়ী হচ্ছে ধ্রুবপদ গীতি পদ্ধতির প্রথম ধাতু। এখানে, স্বাভাবিক ভাবেই একটা প্রশ্ন উঠতে পারে—ধ্রুবপদাঙ্গ পদ্ধতির মধ্যে, ধাতুনাম হিসাবে ধ্রুবর নামটি পরিত্যক্ত হলো কেন।

ইতিপূর্বে, অন্তর তথা ধ্রুবখণ্ডর আলোচনা প্রসঙ্গে এ সম্বন্ধে আমরা কিছু বলেছি। বলেছি, রত্নাকরের প্রবন্ধাধ্যায়ের প্রারম্ভে "অন্তর" ধাতুর প্রয়োগ বৈশিষ্ট্য সম্বন্ধে সুস্পষ্ট নির্দেশ আছে। সেই সুস্পষ্ট নির্দেশ আবার সুস্পষ্ট উদাহরণের মাধ্যমেও চিহ্নিত হয়েছে প্রবন্ধাধ্যায়ের শেষের দিকে। শার্ঙ্গদেব এখানে সালগ-সূড় প্রবন্ধ-গীতির পরিচয় দান প্রসঙ্গে যে সাতটি প্রবন্ধ-গীতির উদাহরণ স্থাপনা করেছেন, তার প্রথমটি হচ্ছে ধ্রুব প্রবন্ধ।

আলোচ্য ক্ষেত্রে ধ্রুব প্রবন্ধ অবশ্য মূল রত্নাকরের মধ্যে "রূপান্তরিত সালগ-সূড়" হিসাবে চিহ্নিত হয়নি, কিন্তু, 'অন্তর' ধাতুর পরিচিতিটাকে গ্রহণ করেছে। এর টীকাকার কল্লিনাথ আলোচ্য ক্ষেত্রেই 'অন্তর' তথা ধ্রুবখণ্ডর বাস্তব রহস্যটাকে প্রাঞ্জল করেছেন। অর্থাৎ, যে ধ্রুব প্রবন্ধকে আমরা এখানে পাচ্ছি সে ধ্রুব প্রবন্ধ হয়তো রূপান্তরিত গীতি-পদ্ধতির মাধ্যমে পরিবেশিত হতো না কিংবা হতো, কিন্তু সালগ সূড় জাতীয় প্রবন্ধের অন্যতম ছিল। এবং তার মধ্যে "অন্তর" ধাতুর অস্তিত্ব থাকার কারণে, ধাতু নাম হিসাবে ধ্রুবর নামটি ২ করে না।

ধ্রুব-ধাতুহীন এই ধ্রুবর তখন প্রকার-ভেদ ছিল ষোল রকম এবং তার মধ্যে উদগ্রাহ ধাতুরও অস্তিত্ব ছিল। কিন্তু যা ছিল কল্লিনাথের (১৪৫৬-১৪৭৭ খৃঃ অঃ) আমলে, তা হয়তো ক্ষীণ হয়ে এসেছিল বা বিলুপ্ত হয়ে গিয়েছিল গোয়ালীয়রের রাজা মান তোমর (১৪৮৬-১৫১৮ খৃঃ অঃ) প্রমুখ ধ্রুবপদ গীতি-পদ্ধতি স্রষ্টাদের সময়। বলা বাহুল্য, প্রবন্ধ-পরবর্তী যুগের এই সব সঙ্গীত-বিজ্ঞানী কালধর্মের মর্যাদা রক্ষা করেই তাঁদের সৃষ্টিকার্যে সাফল্যলাভ করেছিলেন, কিন্তু নূতন সৃষ্টির মোহে তারা পূর্বসূরীদের আদানগুলোকেও অগ্রাহ্য করেন নি। সৃষ্টিকার্যে তারা যথোচিতভাবেই গ্রহণ-বর্জনের নীতিটাকে গ্রহণ করেছিলেন, কিন্তু, মূল আধারটি সম্বন্ধে তাঁরা ছিলেন একান্তভাবেই সচেতন। প্রাচীন ধ্রুব-ধাতুহীন অথচ অন্তর-যুক্ত ধ্রুব-প্রবন্ধ সমসাময়িককালে ধ্রুবগীতি, ধ্রুবক্-গীতি এবং ধ্রুবপদ রূপেও উল্লিখিত হতো। তাই, ধ্রুবপদ-পদ্ধতির স্রষ্টাগণ তাঁদের সৃষ্টিকে সৃষ্টি হিসাবে অভিহিত না করে, মূলাধারের নামেই স্মরণীয় করে রাখা সার্থক বিবেচনা করেছিলেন।

প্রাচীন 'অন্তর' প্রবন্ধ-পরবর্তী যুগ থেকে অন্তরা নামে প্রচলিত হয়েছে। বর্তমানে সব রকম সঙ্গীতের মধ্যেই অন্তরাকে দ্বিতীয় ধাতুরূপে পাওয়া যায়। তবে, সেতার, শরদ প্রভৃতি যন্ত্রের মাধ্যমে পরিবেশিত কিছু কিছু খেয়ালাঙ্গ গৎ-এর মধ্যে—অন্ততঃ ধাতুনাম হিসাবে অন্তরার অস্তিত্ব গ্রাহ্য না হতে দেখা যায়। কিন্তু, ধ্রুপদাঙ্গ সঙ্গীতের মধ্যে অন্তরা অপরিহার্য ধাতুরূপেই বর্তমান থাকে।

প্রাচীন আভোগ আজও অস্তিত্ব বজায় রেখেছে, কেবলমাত্র ধ্রুপদাঙ্গ সঙ্গীতের মধ্যে; কিন্তু, দ্বি-খণ্ডিত হয়ে। ধ্রুপদ গীতি-পদ্ধতির স্রষ্টাগণ, প্রাচীন সালগ-সূড় প্রবন্ধের দুইভাগে বিভক্ত ধ্রুব ধাতুকে (রূপান্তরিত গায়কীর ক্ষেত্রে ?) যেমন স্থায়ী ও অন্তরা ধাতু হিসাবে গ্রহণ করেছিলেন, তেমনি প্রাচীন আভোগের দুটি ভাগকেও ব্যবহার করেছিলেন সঞ্চারী ও আভোগ ধাতুরূপে। আলোচ্য ক্ষেত্রে ধাতু ব্যবস্থার পার্থক্য এই যে, প্রাচীন সালগ-সূড় জাতীয় প্রবন্ধের মধ্যে অন্তরাকে 'অন্তর' ধাতু হিসাবে পাওয়া যায়, কিন্তু, সঞ্চারী নামক কোন ধাতুর অস্তিত্ব--স্থায়ী ধাতুর মতো—প্রবন্ধ গীতি-পদ্ধতির মধ্যে ছিল না। বলা বাহুল্য, স্থায়ী ধাতুর পরিকল্পনার মতোই, নিগূঢ় বৈজ্ঞানিক যুক্তিতেই, সঞ্চারী ধাতুর পরিকল্পনা গ্রহণ করা হয়েছিল ধ্রুপদাঙ্গ পদ্ধতির মধ্যে। এবং, এখানে এ কথাও উল্লেখযোগ্য যে, স্থায়ী ধাতুর সঙ্গে যেমন স্থায়ী বর্ণের কোন সম্পর্ক নেই তেমনি সঞ্চারী ধাতুটিও সঞ্চারী বর্ণের সঙ্গে সম্পর্কহীন। ধাতুনাম হিসাবে স্থায়ী ও সঞ্চারীর পরিকল্পনাটা গ্রহণ করা হয়েছিল, প্রবন্ধ যুগের রাগালাপের স্থায়ী ও সঞ্চার নামক ক্রিয়াসিদ্ধ অংশের সংজ্ঞা থেকে। "রাগস্থাবয়ব স্থায়:"— এর মতো রাগালাপের 'সঞ্চার' অংশটিও একটি বিশিষ্ট রূপ প্রকাশ করতো। অর্থাৎ, বোঝা যাচ্ছে, অধিকাংশ ঘরোয়ানা ধ্রুপদের সঞ্চারীর মতো প্রাচীন আভোগ ধাতুর প্রথম অংশটিও একই অবরোহণ আরোহণযুক্ত মিশ্র গতির ছন্দে স-গমক মুদারা সপ্তকের বাদী-সম্বাদীকে কেন্দ্র করে পরিক্রমণ করতো এবং এই পরিক্রমণ সমাধা করেই সোজা তারার সপ্তককে আশ্রয় করতো আভোগের দ্বিতীয় অংশটিকে অবলম্বন করে। কিন্তু, প্রাচীন আভোগের এই দ্বিতীয় অংশটি অন্তরার পুনরুক্তি ছিল না। স্থায়ীর প্রতিপাদ্যের সঙ্গে যেমন সঞ্চারীর কোন সম্পর্ক নেই, তেমনি অন্তরা ও আভোগের প্রতিপাদ্যও অভিন্নধর্মী নয়। প্রাচীন 'অন্তর' ধাতুর গতিটা ছিল নিরঙ্কুশ আরোহণ প্রভাবযুক্ত। প্রাচীন আভোগ ধাতুর মধ্যে আবার অন্তরের তুলনায় আরও

বেশী "উচ্চস্বর" নিযুক্ত করা হতো; কিন্তু, তার গতিটা ছিল মূলতঃ অবরোহণ প্রভাবযুক্ত। অর্থাৎ আভোগের স্বরূপ প্রকাশের মধ্যে, স্ব-স্থানে প্রত্যাবর্তন করার একটা প্রচেষ্টা পরিলক্ষিত হতো মিশ্রগতির মাধ্যমে। প্রসঙ্গক্রমে এখানে একথাও উল্লেখযোগ্য যে, প্রবন্ধ গীতি-পদ্ধতির মধ্যে আভোগ নামক ধাতুটির অস্তিত্ব সম্ভবতঃ উদগ্রাহ, ধ্রুব প্রভৃতি ধাতুর মতো সুপ্রাচীন নয়। সঙ্গীত রত্নাকরের কিছুকাল পূর্বে বিরচিত সঙ্গীত-সময়সার গ্রন্থে, গ্রন্থকার পার্শ্বদেব স্পষ্টই উল্লেখ করেছেন, আভোগ নামক ধাতুটির স্রষ্টা পরমর্দি। পরমর্দি ছিলেন একাদশ শতাব্দীর সঙ্গীত-বিজ্ঞানী।

বিলুপ্ত প্রবন্ধ গীতি-পদ্ধতির মতো ধ্রুবপদ গীতি-পদ্ধতিও আজ আসন্ন মৃত্যুর সম্মুখীন। এবং, পদ্ধতিটা অচিরেই যে প্রবন্ধ গীতি-পদ্ধতির মতো অতীতের অতলে তলিয়ে যাবে সে সম্বন্ধে অবহিত হয়েই এই পদ্ধতিটি সম্পর্কিত ব্যতিক্রমের নজীরগুলোও এখানে উল্লেখ করা যুক্তিযুক্ত মনে করছি।

ধ্রুবপদ পদ্ধতির মধ্যে ধাতু হিসাবে স্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী, আভোগের যথাযথ প্রয়োগ প্রায় সর্বজনপরিচিত। কিন্তু, উত্তর ভারতীয় সঙ্গীত সমাজে, ৩০।৪০ বছর পূর্বেও, এমন ধ্রুবপদী 'ঘরও' ছিল, যে ঘরের শিল্পীরা সঞ্চারীর পরিবর্তে ভোগ কথাটিকে ব্যবহার করতেন। প্রাচীন সঙ্গীত শাস্ত্রে এই "ভোগ" কথাটির স্বরূপ কী ছিল সে প্রসঙ্গ আপাততঃ অপ্রাসঙ্গিক, কিন্তু, আলোচ্য ঘরের শিল্পীরা নজীর হিসাবে যে সব খাতাপত্র দাখিল করতেন, তার ওপর নির্ভর করে স্পষ্টই ধারণা জন্মাতো—সঞ্চারী আভোগের স্থলে "ভোগাভোগের" প্রচলনটা প্রায় তানসেনের আমল থেকেই চলে আসছে। অপরপক্ষে, তানসেন বংশীয় উস্তাদদের মধ্যে ভোগাভোগের পরিবর্তে সঞ্চারী আভোগের ব্যবস্থাটাই একমাত্র ব্যবস্থারূপে গ্রাহ্য হতে দেখা যায়। প্রখ্যাত আল্লাদিয়া খাঁ সাহেবের 'ঘরে' ভোগাভোগ প্রচলিত ছিল। কিন্তু, আগ্রা ঘরের মুজফ্ফর খাঁ, ফৈয়াজ খাঁ প্রমুখ উস্তাদরা সঞ্চারী আভোগের নামকরণটাকেই শাস্ত্রসম্মত মনে করতেন।

ধ্রুবপদ গানের মতো বীণ্‌কারী বাজের মধ্যেও সঞ্চারী আভোগের প্রয়োগ ব্যবস্থার ব্যতিক্রম পরিলক্ষিত হতো। বর্তমানে, রেডিয়ো যন্ত্রটির মাধ্যমে, মাঝে মাঝে যা দু'একটা বীণাবাদনের প্রোগ্রাম শোনা যায়, তা শুনে, বীণ্‌কারী বাজ সম্বন্ধে কোন রকম ধারণায় উপনীত হওয়া কারুর পক্ষেই সম্ভবপর নয়। কিন্তু, ৩০।৪০ বছর পূর্বে, উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতটা যখন আজকের মতো মাস্-এর সম্পত্তি না হয়ে গিয়ে ক্লাশ-এর মধ্যেই গণ্ডীবদ্ধ ছিল, তখন বীণ্‌কারী বাজের বিভিন্ন

ঘরোয়ানা সম্বন্ধে অনেক কিছু বৈশিষ্ট্যই লক্ষ্য করবার সুযোগ সুবিধা ঘটতো তখনকার আমলে, প্রাচীন দ্বি-ধাতুযুক্ত প্রবন্ধ-গীতির অনুরূপ ধাতুব্যবস্থা কোন বীণ্‌কারের বাজের মধ্যে ছিল না। কিন্তু, চার ধাতুযুক্ত বাজের মধ্যে ধাতু-ব্যবস্থার বৈশিষ্ট্য পরিলক্ষিত হতো। এবং, বৈশিষ্ট্যগুলি অধিকাংশ ক্ষেত্রেই পরিলক্ষিত হতো রবাব্‌ জাতীয় যন্ত্রের ক্ষেত্রে—পদাযুক্ত বীণার ক্ষেত্রে নয়। এমনও দেখা যেতো যে, যে বীণ্‌কারের "সাজ" রুদ্রবীণা, তিনি শিষ্যবর্গকে সারস্বত বীণ্‌ শিক্ষা দেবার সময় যথাযথভাবে স্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী ও আভোগ ধাতুর প্রয়োগ পরিবেশনার তালিম দিচ্ছেন। কিন্তু, রুদ্রবীণা তথা রবাব জাতীয় বীণার মাধ্যমে তালিম দেবার সময় ধাতুনাম হিসাবে, আভোগের পর সঞ্চারীকে গ্রাহ্য করছেন। প্রশ্ন করে উত্তর পেয়েছি—এ সঞ্চারী 'অলগ', অর্থাৎ এ সঞ্চারী সে সঞ্চারী নয়। এবং সেই আভোগ-পরবর্তী সঞ্চারী ধাতুটি সত্যই আভোগ-পূর্ববর্তী সঞ্চারী ধর্মী ছিল না।

বলা বাহুল্য, সঞ্চারী ধাতু-ব্যবস্থার এই অসঙ্গতি সম্পর্কে তারা আর কিছুই বুঝিয়ে বলতে পারতেন না, ক্রুদ্ধ হলে ঘরোয়ানার দোহাই পাড়তেন। কিন্তু এ কথা একান্তভাবেই সত্য যে আলোচ্য সঞ্চারীটি আভোগ-পূর্ববর্তী সঞ্চারী ধাতুর অনুরূপ সাঙ্গীতিক রূপ প্রকাশ করতো না। অপরপক্ষে, তাঁদের আভোগ ধাতুটিও দ্বিতীয় অন্তরার রূপ পরিগ্রহ করতো না। ব্যাপারটা তাহলে কী হতো?

এঁরা অন্তরা ও আভোগের মধ্যবর্তী ধাতু হিসাবে কোন সঞ্চারীর অস্তিত্ব স্বীকার করতেন না বটে, কিন্তু এঁদের আভোগ ধাতুর প্রথম অংশটি অবিকল প্রচলিত সঞ্চারী ধাতুর মতো স-গমক অবরোহণ-আরোহণ গতি গ্রহণ করতো; অর্থাৎ, প্রাচীন প্রবন্ধগীতির আভোগের মতো এঁদের আভোগটিও দুটি ভাগে বিভক্ত থাকতো। দেখা যেতো, এঁদের আলাপের 'বিলম্বৎ' গতিটা অন্তরার আলাপ পর্যন্ত অব্যাহত থাকতো এবং "বিলম্বৎ-মদ্‌" ও নিরঙ্কুশ "মদ্‌" গতিকে যথাক্রমে আভোগের দুটি অংশের মধ্যে সীমিত করে রেখে "মদ্‌-দ্রুত" লয়ের সাহায্যে, তারার পঞ্চম ধৈবত থেকে অতি-উদারার মধ্যম-গান্ধার পর্যন্ত তাঁরা রাগের এমনই একটা ক্রম-সঞ্চরণশীল ক্ষুদ্র মীড়্‌-গমকযুক্ত রূপ প্রকাশ করতেন, যাকে, কোন অজুহাতেই "জোড়্‌" হিসাবে গণ্য করা চলে না। অতঃপর এই আভোগ-পরবর্তী সঞ্চারীর কাজ শেষ করে এঁরা জোড়ের কাজ আরম্ভ করতেন। "লড়ি-জোড" অংশটি এই জোড় ক্রিয়ার শেষাংশে পরিবেশিত হতো।

তারপর, গতি-সঙ্গতির সামঞ্জস্য বজায় রেখেই এঁরা দ্রুত গমকগুলিকে "ঘসিট্" ও ও "সূত্"-এ রূপান্তরিত করতে করতে ক্রমে আবার ফিরে আসতেন মধ্য লয়ের মীড-এ। এবং শেষে, বিলম্বিত লয়ের উপযুক্ত চার পাঁচ স্বরের দীর্ঘ মীড়্-এর সাহায্যে স্বস্থানে প্রত্যাবর্তন করে, হয় বাজনা শেষ করতেন কিংবা কেউ কেউ আবার সেই লয় থেকেই "তার-পরণের" কাজ আরম্ভ করতেন। আলোচ্য ক্ষেত্রে লক্ষ্য করবার বিষয় এই যে, সঞ্চারী-আভোগকে একই ধাতুর প্রতিপাদ্য হিসাবে গ্রাহ্য করবার নিগূঢ় কারণটি সম্বন্ধে ওয়াকিফহাল না হয়েও এই সব বীণকার একাধারে প্রবন্ধ ও ধ্রুবপদ পদ্ধতির মর্যাদা রক্ষা করতেন। অর্থাৎ, সঙ্গীতের মধ্যে চারটির অধিক ধাতুনাম ব্যবহার করতেন না।

কিন্তু পঞ্চ-ধাতুযুক্ত বাজের অস্তিত্বও আছে। এই বাজ্‌টির ঘরোয়ানা ঐতিহ্য ও উদ্ভবকাল সম্পর্কে যে তর্কের অবকাশ আছে সে কথা বলাই বাহুল্য। কিন্তু বর্তমানে, অন্ততঃ খাতাপত্রের মাধ্যমে এই পঞ্চ ধাতুযুক্ত বাজের অস্তিত্ব পরিলক্ষিত হয়। যথা, স্থায়ী, অন্তরা, ভোগ, আভোগ ও সঞ্চারী অর্থাৎ, এ ক্ষেত্রে ভোগাভোগকে একটি ধাতু অন্তর্গত না করে দুটি ধাতুর মধ্যে গ্রহণ করা হয়েছে। আমাদের বিশ্বাস, এই পঞ্চধাতুযুক্ত সঙ্গীতের পরিকল্পনার সঙ্গে প্রাচীন প্রবন্ধ গীত পদ্ধতির পঞ্চধাতু সম্পর্কিত গতানুগতিক পরিচিতিটা স-সম্পর্কযুক্ত নয়। ৫৭-৫০৮

পদতাল স্বরাঃ পাটতেনৌ বিরুদ মেবচ।

প্রবন্ধস্য ষড়ঙ্গানি কথিতানি মনীষিভিঃ॥ ৫০৯

অর্থানি বাচকাঃ শব্দা স্তালাশ্চঞ্চৎ পুটাদয়ঃ।

স্বরাঃ ষড়জাদয়স্তেষ্যঃ পাটৌ পাঠোদ ভবাক্ষরম॥ ৫১০

তেনঃ স্যানমঙ্গলং শব্দো বিরুদং গুণ নামযুক্। ৫১১।১

প্রাচীন সঙ্গীতজ্ঞগণ প্রবন্ধ গীতের ছয়টি অঙ্গের কথা বলে গেছেন। যথা—
১। পদ ২। তাল ৩। স্বর ৪। পাট ৫। তেন ও ৬। বিরুদ।
এই ছয়টি অঙ্গের মধ্যে—

১। অর্থ-বাচক শব্দকে বলে পদ। ২। চঞ্চৎপুট্ প্রভৃতি হচ্ছে তালের নাম। ৩। ষড়জ, ঋষভ্ প্রভৃতি হচ্ছে স্বর। ৪। বাদ্য সমুদ্ভূত অক্ষরের নাম পাট। ৫। মাঙ্গলিক অর্থে প্রযোজিত শব্দ-বিশেষকে তেন বলে এবং ৬। গানের বর্ণনীয় ব্যক্তির গুণবাচক শব্দকে বলে বিরুদ।

টিপ্পনী ঃ আজকের দিনের ধ্রুপদ গানগুলির মধ্যে উপরোক্ত ছয়টি অঙ্গকে প্রায় অটুট রূপেই পাওয়া যায়। অবশ্য, ধ্রুপদ পদ্ধতি বর্তমানে প্রায় অচল অবস্থায় এসে পৌছেছে। দু' একজন প্রবীণ ধ্রুপদী ও তাঁদের অতি-নগণ্য শিষ্য-সম্প্রদায়ের কণ্ঠে যে সব ধ্রুপদ শোনা যায় সেগুলির অধিকাংশই তানসেন প্রমুখ স্রষ্টাদেরই রচনা। সুতরাং, একালের সৃষ্ট কোন ধ্রুপদের মধ্যে আলোচ্য ছয়টি অঙ্গ বর্তমান থাকে কি না সে আলোচনার সুযোগ নেই। তবে, বর্তমান শতাব্দীর প্রথম দিকে প্রখ্যাত কাশীনাথ যে সব ধ্রুবপদাঙ্গ চতুরঙ্গ রচনা করেছিলেন বা যদু ভট্ট, ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী প্রমুখ বিষ্ণুপুরের নিষ্ঠ সঙ্গীত-সেবীরা যে সব ধ্রুবপদ রচনা করেছিলেন, সে সব গানের মধ্যে আলোচ্য ছয়টি অঙ্গকে পাওয়া যায়। কিন্তু, পূর্ব সূত্রের টিপ্পনীতে বলেছি, আমাদের সব ধ্রুপদ গানই চার ধাতুযুক্ত নয়। অর্থাৎ, স্থায়ী ও অন্তরাযুক্ত যে সব ধ্রুবপদ প্রচলিত আছে, সেই সব গানের মধ্যে প্রাচীন ছয়টি অঙ্গের স্থান সঙ্কলন হয় না। তবে, চার ধাতুযুক্ত ক্ল্যাসিকাল গানগুলির মধ্যে, সাধারণতঃ ব্যতিক্রম পরিলক্ষিত হয় না। প্রসঙ্গক্রমে উল্লেখযোগ্য এই যে, চার ধাতুযুক্ত সব ধ্রুপদের মধ্যেই যে আলোচ্য ছয়টি অঙ্গকে পাওয়া যায়, তা নয়। চতুরঙ্গ গানের মধ্যে হয়তো "তেন" অঙ্গ বাদ পড়তে পারে। অনুরূপ নিরবংশ পদযুক্ত গানের মধ্যে থেকে চঞ্চৎপুট, স্বর ও পাটও বাদ পড়তে পারে। কিন্তু, সামগ্রিক বিচারে, ধ্রুপদ পদ্ধতির মধ্যে আলোচ্য ছয়টি অঙ্গই বজায় থাকে। ৫০৯।৫১১-১

প্রবন্ধ জাতয়ঃ পঞ্চ ইতি প্রোক্তাঃ ক্রমেণ চ॥ ৫১১।২
ষড়্ভিরেতৈর্মেদিনী স্যাৎ বিদিনী পঞ্চভির্ভবেৎ।
চতুর্ভি দীপিনী জাতি স্ত্রিভিরঙ্গৈর্বিলম্বিণী॥ ৫১২
দ্বাভ্যাং তারাবলী জাতির্দিত সূরি বিনির্ণয়ঃ। ৫১৩।১

প্রবন্ধগীতি পাঁচটি জাতিতে বিভক্ত। ক্রমিক সংখ্যানুসারে এই পাঁচটি জাতির পরিচয় পাওয়া যাচ্ছে। যথা :—

১। যে প্রবন্ধগীতির মধ্যে (পূর্বোক্ত পদ, তাল, স্বর, পাট, তেন ও বিরুদ্) ছয়টি অঙ্গই বিদ্যমান থাকে, তার নাম মেদিনী জাতীয় প্রবন্ধ।

২। যে প্রবন্ধগীতির মধ্যে মাত্র পাঁচটি অঙ্গ থাকে, তার নাম বিদিনী জাতীয় প্রবন্ধ।

৩। যে প্রবন্ধ-গীতির মধ্যে মাত্র চারটি অঙ্গ বিদ্যমান থাকে, তার নাম দীপিনী জাতীয় প্রবন্ধ।

৪। যে প্রবন্ধ-গীতির মধ্যে মাত্র তিনটি অঙ্গ বর্তমান থাকে, তার নাম বিলম্বিনী জাতীয় প্রবন্ধ

৫। যে প্রবন্ধ-গীতির মধ্যে মাত্র দুটি অঙ্গ বজায় থাকে, তার নাম তারাবলী জাতীয় প্রবন্ধ। ৫১১।২-৫১৩।১

টিপ্পনী ঃ সঙ্গীতরত্নাকরেও প্রবন্ধ গীতির পাঁচটি জাতির কথা উল্লিখিত হয়েছে। কিন্তু, সংখ্যাটা অভিন্ন হলেও নামকরণের মধ্যে পার্থক্য পরিলক্ষিত হয় রত্নাকরে উল্লিখিত পাঁচটি প্রবন্ধ-জাতিও পারিজাতের মতো ক্রমিক নিয়মানুসারে বিশ্লেষিত হয়েছে, কিন্তু নামগুলি হচ্ছে যথাক্রমে, ১। মেদিনী, ২। নন্দিনী, ৩। দীপনী, ৪। ভাবনী ও ৫। তারাবলী। অর্থাৎ, দেখা যাচ্ছে উভয় গ্রন্থের মধ্যে কেবলমাত্র প্রথম, তৃতীয় ও পঞ্চম জাতি তিনটি ছাড়া বাকি দুটি জাতি ভিন্ন নামে উল্লিখিত হয়েছে। রত্নাকরের নন্দিনী ও ভাবনী পারিজাতের মধ্যে হয়েছে বিদিনী ও বিলম্বিনী। রত্নাকরের দীপনীও পারিজাতের মধ্যে দীপনী হয়ে গেছে। তবে, এটা উল্লেখযোগ্য বিষয়বস্তু নয়।

সমস্যা হচ্ছে, পারিজাতের মধ্যে প্রাচীন নন্দিনী ও ভাবনী পরিত্যক্ত হয়ে বিদিনী ও বিলম্বিনী নামে উল্লিখিত হলো কেন। শাস্ত্রে বলে, ভাষা যোজনান্তরে গিয়ে বিকৃত হয়ে যায়। কালের প্রভাবে, দেশান্তরের গ্রন্থকারের নিকট, অনুরূপ কারণে নন্দিনীর বিদিনী হয়ে যাওয়া বা ভাবনীর বিলম্বিনী হয়ে যাওয়া বিচিত্র নয়। কিন্তু, আলোচ্য ক্ষেত্রে ব্যাপারটা অনেকের নিকটেই যুক্তিগ্রাহ্য হবে না এই কারণে যে, প্রাচীন সাঙ্গীতিক শব্দ ব্যবহার করার ক্ষেত্রে অহোবল বরাবর শার্ঙ্গদেবকেই অনুসরণ করেছেন, এ ধরনের ব্যতিক্রম পারিজাতে নেই বললেই হয়। সুতরাং, আলোচ্য ক্ষেত্রে অনেকের পক্ষেই এমন অনুমান করা অসঙ্গত নয় যে, কালক্রমে, রত্নাকরে উল্লিখিত নন্দিনী ও ভাবনী জাতির মধ্যে নূতন কিছু সাঙ্গীতিক উপাদান মিশ্রিত হয়েছিল বলেই জাতিদুটি নামান্তর গ্রহণ করেছিল। কিংবা সম্পূর্ণ নূতন উপকরণ নিয়েই বিদিনী ও বিলম্বিনী বিলুপ্ত নন্দিনী ও ভাবনীর স্থান পূর্ণ করেছিল। অথবা—

পরবর্তী কালের কোন অশিক্ষিত বা অসাবধানী পারিজাত নকলকারীর দোষেই এই নামান্তর ঘটেছিল। বস্তুতঃ ভারতীয় সঙ্গীত সমাজে, পার্বতীসুত লম্বোদরকে পাক দিয়ে সুতো লম্বা করো-র উদাহরণ বিরল নয়। বিশেষতঃ

যখন দেখা যাচ্ছে, এই জাতি পাঁচটির প্রতিপাদ্য বিষয়বস্তু সম্বন্ধে পারিজাতের মধ্যে কোন আলোচনা স্থান পায় নি, তখন এই নামান্তরের ব্যাপারটাকে নিছক নকলনবিশীর পরিণাম হিসাবে গ্রাহ্য করা অসঙ্গত নয় নিশ্চয়ই।

আলোচ্য জাতি পাঁচটির প্রতিপাদ্য বিষয়বস্তু সম্বন্ধে পারিজাতে কোন আলোচনা স্থান পায় নি—সম্ভবতঃ সূত্রগুলির পরবর্তী অংশ নষ্ট হয়ে গিয়েছিল বলেই, কিংবা আলোচ্য সূত্রগুলি প্রক্ষিপ্তও হতে পারে। এ সম্বন্ধে সঙ্গীত রত্নাকরে কিছু আলোচনা স্থান পেয়েছে; কিন্তু, মতান্তরিত জাতি নামের বিশ্লেষণ প্রসঙ্গে। অর্থাৎ, আলোচ্য পাঁচটি জাতি, মতান্তরে, অন্য নামেও অভিহিত হতো। যথা:—

১। মেদিনীর অপর নাম শ্রুতি। শ্রুতি অর্থে, বেদের শিক্ষা, জ্যোতিষ, নিরুক্ত, নিঘণ্টু, ছন্দ ও ব্যাকরণ—এই ছয়টি অঙ্গকে বোঝাচ্ছে।

২। নন্দিনীর অপর নাম নীতি। নীতির প্রতিপাদ্য, কর্ম আরম্ভ করবার উপায়, পুরুষদ্রব্যসম্পৎ, দেশকাল বিভাগ, বিনিপাত-প্রতিকার ও কার্যসিদ্ধি—এই পাঁচটি অঙ্গকে বোঝাচ্ছে।

৩। দীপনীর অপর নাম সেনা। সেনা অর্থে, হস্তীসেনা, অশ্বারোহী সেনা, রথারোহী সেনা ও পদাতিক সেনা—এই চারটি অঙ্গকে বোঝাচ্ছে।

৪। ভাবনীর অপর নাম কবিতা। কবিতা অর্থে, শক্তি, ব্যুৎপত্তি ও অভ্যাস—এই তিনটি অঙ্গকে বোঝাচ্ছে।

৫। তারাবলীর অপর নাম চম্পূ। চম্পূ অর্থে, গদ্য ও পদ্য—এই দুটি অঙ্গকে বোঝাচ্ছে।

বলা বাহুল্য, প্রাচীন প্রবন্ধ-গীতির বাক্যাংশের মধ্যে কী ভাবে এই সব "অঙ্গ" প্রচ্ছন্ন থাকতো এবং উক্ত "অঙ্গ"গুলিকে সাঙ্গীতিক রূপ দেবার জন্য কী ভাবে কোন কোন ছন্দে স্বর স্থাপনা করা হতো, সে সম্বন্ধে যথাযথ উদাহরণ পরিবেশনার সুযোগ আমরা গ্রহণ করতে পারছি না যেহেতু আমাদের আলোচ্য বিষয়বস্তু সঙ্গীত পারিজাত, রত্নাকর নয়। অপরপক্ষে, ব্যাপারটা যেমনি জটিল তেমনি ব্যাপক এবং নিতান্তই বিশেষজ্ঞদের আলোচনার বিষয়বস্তু।

৫১১।২-৫১৩।১

ছন্দস্তালাদি নিয়মান্নির্মুক্তঃ স্যাদতোঽন্যথা॥ ৫১৩।২
অনির্যুক্ত ইতি দ্বেধা প্রবন্ধঃ পরিকীর্তিতঃ॥ ৫১৪

প্রবন্ধ গীতি দু'রকমের হয়—নির্যুক্ত ও অনির্যুক্ত। যে গানগুলি ছন্দ তালাদির নিয়ম অনুসরণ করে গীত হয়, তার নাম নির্যুক্ত প্রবন্ধ-গীতি এবং যে গানগুলির মধ্যে নির্যুক্ত গীতির নিয়মাদি মেনে চলা হয় না, তার নাম অনির্যুক্ত প্রবন্ধ-গীতি। ৫।৩।২ ৫১৪

টিপ্পনী ঃ এখানে নিবদ্ধ-গীতির বিপরীত অর্থে অনিবদ্ধ গীতির কথাটাই চট করে মনে আসে। কিন্তু, লক্ষ্য করবার বিষয়, নির্যুক্ত বা অনির্যুক্ত এখানে নিরঙ্কুশ নয়। নির্যুক্ত বা অনির্যুক্ত কথাদুটি এখানে নিবদ্ধ বা প্রবন্ধ গীতি-পদ্ধতির প্রসঙ্গেই ব্যবহৃত হয়েছে—অনিবদ্ধ গীতির মতো নিরঙ্কুশভাবে ব্যবহৃত হয় নি। অর্থাৎ, অনির্যুক্ত অর্থে এখানে আদৌ অনিবদ্ধ পদ্ধতি বোঝাচ্ছে না—নিবদ্ধ পদ্ধতিরই একটি প্রকারকে বোঝাচ্ছে।

নিবদ্ধ গীতির মধ্যে কী কী নির্যুক্ত আছে?—ধাতু, অঙ্গ, ছন্দ, তাল প্রভৃতির গঠন ও তার প্রয়োগ-পদ্ধতি সম্বন্ধীয় গুটিকতক বাঁধা-ধরা আইন। কিন্তু, কোন সঙ্গীতশিল্পী যদি ওই বাঁধা-ধরা আইনগুলোকে না মেনে চলেন, তাহলে কী হবে? নির্যুক্ত অনির্যুক্ত হয়ে যাবে। কিন্তু, কী অনির্যুক্ত হয়ে যাবে? ধাতু, ছন্দ, অঙ্গ, তাল প্রভৃতির মতো নিবদ্ধ গীতির অবিচ্ছেদ্য অঙ্গগুলি কি বা সেই অঙ্গগুলির প্রয়োগ-পরিবেশনা সম্পর্কিত বাঁধা-ধরা আইনগুলি?—কেবলমাত্র আইনগুলি।

আলোচ্য ক্ষেত্রে আরও দুটি প্রশ্নের উদ্ভব হতে পারে। যথা :-

১। শিল্পীর পক্ষে কোন নির্যুক্ত গীতকে অনির্যুক্ত পদ্ধতির মাধ্যমে পরিবেশন করবার অধিকার ছিল কি না।

২। শিল্পকাবিতার পরিপ্রেক্ষিতে কোন পদ্ধতির গীতি উচ্চস্তরের গীতি হিসাবে গণ্য হতো, নির্যুক্ত না অনির্যুক্ত?

আলোচ্য প্রথম প্রশ্নটির সদুত্তরের মধ্যেই দ্বিতীয় প্রশ্নের সমাধান প্রচ্ছন্ন আছে। কিন্তু, দুঃখের বিষয়, প্রাচীন সঙ্গীত গ্রন্থাদির মধ্যে এ সম্পর্কে কোন আলোচনা বা নির্দেশ স্থান পায় নি। আমরা কেবল সিংহ ভূপাল কল্লিনাথ প্রমুখ টীকাকারদের মন্তব্য পাঠ করে জানতে পারি, অমুক প্রবন্ধটি নির্যুক্ত ছিল কিংবা ছিল না। তবে, আলোচ্য ক্ষেত্রে, টীকাকারদের বক্তব্য পরিবেশনার ভঙ্গিমাটাও প্রণিধানযোগ্য। বস্তুতঃ, নির্যুক্ত গীতি-পদ্ধতি প্রসঙ্গে তাঁরা যত কথা বলেছেন, অনির্যুক্ত পদ্ধতি প্রসঙ্গে কিছুই প্রায় বলেন নি সে তুলনায়।

সুতরাং, আলোচ্য ক্ষেত্রে আমাদের পক্ষে অনুমানের আশ্রয় গ্রহণ করা ছাড়া গত্যন্তর নেই।

নির্যুক্ত গীতিকে প্রাচীন গ্রন্থাদির মধ্যে যে ভাবে বিশ্লেষণের মাধ্যমে সুচিহ্নিত করা হয়েছে, তাতে মনে হয়, কোন নির্যুক্ত প্রবন্ধকে অনিযুক্ত পদ্ধতির মাধ্যমে পরিবেশন করবার ব্যবস্থা বা অধিকার সে যুগের সঙ্গীতসমাজে স্বীকৃত হতো না। অপরপক্ষে, অনির্যুক্ত পদ্ধতির প্রবন্ধগুলিও যে তখন Experimental Stage-এ ছিল বা অবাচীনদের প্রতিপাদ্য অবৈজ্ঞানিক পদ্ধতিরূপে গ্রাহ্য হতো, এমন কথা মেনে নেওয়াও যুক্তিযুক্ত নয়, যেহেতু. অনির্যুক্ত পদ্ধতিকে তারা অচিহ্নিত করেও রাখেন নি গ্রন্থের মধ্যে। অর্থাং অনির্যুক্তর সাঙ্গীতিক প্রযোগগুলো কেবলমাত্র নির্যুক্ত পদ্ধতির ক্ষেত্রে বে-আইনী ছিল, নচেৎ উক্ত বে আইনী ব্যাপারটা অনির্যুক্তর ক্ষেত্রে ছিল নিতান্তই নিজস্ব আইন। অবশ্য, নির্যুক্ত প্রবন্ধগুলির বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করে ধারণা জন্মায়— অনিযুক্ত প্রবন্ধগুলির মধ্যে স-তাল-এর তুলনায় অ-তালের ব্যবহারটাই প্রকট ছিল। অর্থাৎ ছন্দের বন্ধনের তুলনায় ভাব ও সুরের ঐশ্বর্যটাই প্রকট হয়ে উঠত। কিন্তু আসলে কী যে ছিল, তা আমাদের জানবার উপায় নেই। তবে, নির্যুক্তর মতো অনির্যুক্ত পদ্ধতির গানও যে সে যুগের সঙ্গীতসমাজে রীতিমত প্রচলিত ছিল তাতে সন্দেহের অবকাশমাত্রও নেই। প্রবন্ধ গীতি আলোচনা করবার সময় দেখা যাবে প্রখ্যাত কৈবাড়, পর্ভৃত প্রবন্ধগুলি অনির্যুক্ত ছিল। ৫১৩।৩-৫১৪

তত্র গীতোপযোগিত্বাদ গণ বর্ণাদি কথ্যতে।
আদি মধ্যাবসানেষু যরতা যান্তি লাঘবম্॥ ৫১৫
ভজসা গৌরবং যান্তি মনৌ তু গুরু লাঘবম্।
ভে ভূমির্দেবতা নেচ বাসবো ভেচ চন্দ্রমাঃ॥ ৫১৬
যে বারি জে রবি স্তেচ শং সেঽনিলশ্চ রে ঽনলঃ।
লক্ষ্মীর্বপুযশঃ সৌখ্যং দুঃখঞ্চাথ দরিদ্রতা॥ ৫১৭
দেশো ভূমির্মূর্তিস্তেষা মিত্যেতানি ফলানিচ॥ ৫১৮

অতঃপর, গীতের প্রতিপাদ্য গণ ও বর্ণাদির বিষয় বলা যাচ্ছে। (ছন্দ ও গীতি) শাস্ত্রে তিনটি করে বর্ণ বা অক্ষরের সন্নিবেশে একটি করে গণ নির্দিষ্ট হয়েছে।

এইরকম গণ-এর সংখ্যা আটটি। যথা, ম-গণ, ন-গণ, ভ-গণ, য-গণ, জ-গণ, ত-গণ, স-গণ ও র-গণ। এদের অধিষ্ঠাত্রী দেবতা হচ্ছেন যথাক্রমে :—

ম-গণের	অধিষ্ঠাত্রী দেবতা	—	ভূমি।
ন-গণের	"	—	ইন্দ্র।
ভ-গণের	"	—	চন্দ্র।
য-গণের	"	—	জল।
জ-গণের	"	—	সূর্য।
ত-গণের	"	—	আকাশ।
স-গণের	"	—	বায়ু।
র-গণের	"	—	অগ্নি।

গাতের প্রথমে পূর্বোক্ত গণগুলি প্রয়োগ করলে, গীতের বর্ণনীয় ব্যক্তিগণ যথাক্রমে ফললাভ করেন :—

ম-গণের	প্রয়োগে	--	লক্ষ্মীযুক্ত শরীর।
ন-গণের	"	—	যশ।
ভ গণের	"	—	সুখ।
য-গণের	"	—	দুঃখ।
জ-গণের	"	--	দারিদ্র্য।
ত-গণের	"	—	দেশ বা রাজ্য।
স-গণের	"	—	ভূমি।
র-গণের	"	—	মৃত্যু।

৫১৫-৫১৮

টিপ্পনী : আলোচ্য সূত্রগুলির মাধ্যমে পারিজাতকার আটটি গণের অধিষ্ঠাত্রী দেবতা ও তাদের প্রয়োগ-জনিত ফললাভের কথা বলেছেন। কিন্তু, গণ-এর প্রকৃত পরিচয় সম্পর্কে আলোকপাত করেন নি। সেকালে, গণ-এর দেবতা পরিকল্পনা করা বা ফললাভের প্রত্যাশা করার মধ্যে সম্ভবতঃ কোন বৈজ্ঞানিক তত্ত্ব ও তথ্য নিহিত ছিল যা আজকের দিনের আমাদের পক্ষে উপলব্ধি করা সম্ভবপর হচ্ছে না। কিন্তু, সঙ্গীতের ক্ষেত্রে গণ-এর বৈজ্ঞানিক তাৎপর্য সেদিনকার মতো আজও আছে, কেবল বদলে গেছে তার পরিচিতির উপকরণগুলো। সুপ্রাচীন গান্ধর্ব রীতির মধ্যে যেমন নিরঙ্কুশ স্বর বলে কিছু ছিল না, তেমনি, সেই স্বরের প্রয়োগ-বৈশিষ্ট্য ও কাল পরিমাপের জন্যও মীড়,

গমক্, মাত্রা প্রভৃতির মতো সাঙ্গীতিক সংজ্ঞাদিরও অস্তিত্ব চিহ্নিত হতো না। তখন যেমন শব্দের উদাত্ত, অনুদাত্ত, স্বরিত, উৎক্ষিপ্ত প্রভৃতির প্রয়োগ-বৈশিষ্ট্যের সাহায্যে স্বরের অস্তিত্ব অনুভূতিগ্রাহ্য হতো, তেমনি, সেই স্বর-শব্দ-সঞ্জাত গীতের মীড্, গমক্ মাত্রা-বিভাগ প্রভৃতিও নির্ভরশীল ছিল প্রয়োজনমত লঘু গুরু উচ্চারণের অক্ষরযুক্ত বাক্য চয়নের ওপর। এই ছিল গণ-এর আদি রূপ। পরে, দেশী পদ্ধতির সঙ্গীতেও গণ-এর এই আদি রূপটিকে তিনটি বর্ণ বা অক্ষরের মাধ্যমে চিহ্নিত-করণের দ্বারা গ্রহণ করা হয়েছিল। কিন্তু, রত্নাকর প্রভৃতি প্রাচীন গ্রন্থাদিতে দেখা যায়, আদি গণ-এর সংখ্যা আটটি হিসাবে চিহ্নিত হলেও, ইতিমধ্যে তার অনেক প্রকারভেদও প্রচলিত হয়ে গিয়েছিল—গানের মাত্রা বিভাগ নিরীকরণের জন্য।

রত্নাকর প্রভৃতি গ্রন্থে গুরু ও লঘু অক্ষরকে চিহ্নিত করা হয়েছে, যথাক্রমে, "S" ও "I" চিহ্নের দ্বারা। যেমন, আটটি গণ-এর বর্ণ-ব্যবস্থা ছিল :—

ম-গণ = তিনটি গুরু অক্ষরের ব্যবহার—S S S
ন-গণ = তিনটি লঘু অক্ষরের ব্যবহার I I I
ভ-গণ- প্রথমটি গুরু ও পরের দুটি লঘু=S I I
য-গণ = প্রথমটি লঘু ও পরের দুটি গুরু=I S S
জ-গণ = মাঝেরটি গুরু ও বাকি দুটি লঘু=I S I
ত-গণ = প্রথম ও দ্বিতীয় গুরু ও শেষেরটি লঘু=S S I
স-গণ—প্রথম ও দ্বিতীয় লঘু ও শেষেরটি গুরু=I I S
র-গণ = মাঝেরটি লঘু ও বাকি দুটি গুরু=S I S

গুরুবর্ণের "S" কে যদি দু' মাত্রা ও লঘুবর্ণের "I" কে যদি একমাত্রা হিসাবে গ্রহণ করা যায়, তাহলে, গণগুলির মাত্রা বিভাগটা কেমন দাঁড়ায় তারও অসংখ্য উদাহরণ আছে সঙ্গীত রত্নাকরে—অন্যান্য গণ-এর উল্লেখ ও আলোচনা প্রসঙ্গে। বর্তমানেও, আমরা গণ-এর বিন্যাস লক্ষ্য করতে পারি, অবহিত হলে। যেমন :

যখন সঘন গগন গরজে=চারটি ন-গণ (III × 8)=১২ মাত্রা।
ললনা চলিছে চপলা গতিতে=চারটি স-গণ (II S × 8)=১৬ মাত্রা।
সা-ধনা বা-সনা কা-মনা মো- - র=চারটি র-গণ (SIS × 8)=২০ মাত্রা।
ডা-ডিরি ডা-ডিরি ডা-ডিরি ডা-ডিরি=চারটি ভ-গণ (SII × 8)=১৬ মাত্রা।

—৫১৫-৫১৮

অ ক চ ট ত প য শ বর্ণাস্তেষাস্তু দেবতাঃ।
সোমো ভৌমো বুধো জীবঃ শুক্রঃ শন্যর্করাহবঃ ॥ ৫১৯
বপুষ্পীড়া প্রথা বিদ্যা ভাগং রোগোমৃর্তির্ভয়ম্।
আদ্য স্থানে প্রয়োগ শ্চেৎ ফলস্তেষাং ক্রমাদ্ ভবেৎ ॥ ৫২০

অ-বর্গের	অধিষ্ঠাত্রী দেবতা হচ্ছেন	—	চন্দ্র।
ক-বর্গের	"	—	মঙ্গল।
চ-বর্গের	"	—	বুধ।
ট-বর্গের	"	—	বৃহস্পতি
ত-বর্গের	"	—	শুক্র।
প-বর্গের	"	—	শনি।
য-বর্গের	"	—	সূর্য।
শ-বর্গের	"	—	রাহু।

গীতের প্রারম্ভে এই বর্ণগুলি প্রয়োগ করলে, গানের বর্ণনীয় ব্যক্তিগণ এইভাবে ফললাভ করে থাকেন, যথা :—

প্রারম্ভে	—	অ-বর্গের প্রয়োগে ফললাভ হয়		—	শারীরিক পুষ্টি।
"	—	ক-বর্গের	"	—	পীড়া।
"	—	চ-বর্গের	"	—	খ্যাতি।
"	—	ট-বর্গের	"	—	বিদ্যা।
"	—	ত-বর্গের	"	—	ভাগ্য।
"	—	প-বর্গের	"	—	রোগ।
"	—	য-বর্গের	"	—	মৃত্যু
"	—	শ-বর্গের	"	—	ভয়। ৫১৯-৫২০

টিপ্পনী : এখানে অ বর্গ বলতে স্বরবর্ণের সমস্ত অক্ষরগুলিকেই বোঝাচ্ছে এবং ব্যঞ্জনবর্ণের 'ক' থেকে 'ঙ', 'চ' থেকে 'ঞ'—এইভাবে পাঁচটি করে অক্ষর নিয়ে বাকি সাতটি বর্গ পরিকল্পিত হয়েছে। বর্গের সংখ্যা সাকুল্যে আটটি। আলোচ্য ক্ষেত্রেও পারিজাতকার বর্গের অধিষ্ঠাত্রী দেবতা ও ফললাভের কথা বলেছেন। এ সম্বন্ধে আমাদের মন্তব্য ৫১৫-৫১৮ সূত্রের টিপ্পনীতে উল্লিখিত হয়েছে। ৫১৯-৫২০

অ ক চ ট ত প য শাঃ স্থানে ষষ্ঠেচ সপ্তমে।
ভবন্ত্যেকাদশস্থানে তেষু দৃষ্টৈর্মৃতিঃ ফলম্।
জীবনং যদি বাচ্যস্য ব্রহ্মা বা কিং শিবোঽথবা॥ ৫২১

আলোচ্য আটটি বর্গের অক্ষরগুলি, ষষ্ঠ, সপ্তম ও একাদশ স্থানে প্রযোজিত হলেও, ফল হয় মৃত্যু। সুতরাং, গানের বর্ণনীয় ব্যক্তির জীবন যদি অভিলষিত হয়, কিংবা গানের মধ্যে ব্রহ্মা ও শিব সম্বন্ধে কোন বর্ণনা থাকে, তাহলে ষষ্ঠ, সপ্তম ও একাদশ স্থানের বর্গ প্রয়োগ সম্বন্ধে সাবধান থাকা কর্তব্য। ৫২১

পঙ্‌ক্তিযূর্ধ্বা স্তুতির্য্যক্ষু কোষ্ঠাঃ স্যুর্দশ পঞ্চ চ।
তির্যক্ কোষ্ঠেষ্বকারাদ্যা বর্ণা লেখ্যাঃ ক্রমেণ তু॥ ৫২২
আদ্যূর্দ্ধ্ব পঙ্‌ক্তি বা বর্ণা বায়ু বীজানি সবদা।
দ্বিতীয় পঙ্‌ক্তি গা বর্ণা বহ্নি বীজানি নিত্যশঃ॥ ৫২৩
তৃতীয়ায়াং স্থিতা বর্ণা ভূমি বীজানি কেবলম্।
চতুর্থ পঙ্‌ক্তি গা বর্ণা বারি বীজানি সন্ততম্॥ ৫২৪
অন্ত্য পঙ্‌ক্তি স্থিতা বর্ণাঃ খ বীজানীতি সম্মতাঃ।
ভ্রমো বায়োর্মৃতিবহ্নৌ ভূমৌ লক্ষ্মীজলে সুখম্॥ ৫২৫
খ বীজে ধন-হানিশ্চ বাচ্যস্যেতি ফলং ভবেৎ।
স্তুত্যাদ্যশ্লোক গীতাদৌ প্রয়োগে গণ বর্গয়োঃ॥ ৫২৬

ঊর্ধ্বরেখা বেষ্টিত দশটি কোষ্ঠ ও তির্যক রেখা বেষ্টিত পাঁচটি কোষ্ঠ (১০×৫=৫০) অঙ্কিত করে, সেই কোষ্ঠগুলির মধ্যে তির্যকক্রমে "অ" থেকে "ক্ষ" পর্যন্ত পঞ্চাশটি অক্ষর লিখতে হবে। এর মধ্যে—

প্রথম ঊর্ধ্ব কোষ্ঠের মধ্যে লিখিত অক্ষরগুলি		—	বায়ুবীজ।
দ্বিতীয়	,,	—	অগ্নিবীজ।
তৃতীয়	,,	—	ভূমিবীজ।
চতুর্থ	,,	—	জলবীজ।
পঞ্চম	,,	—	আকাশবীজ।

শ্লোক বা গীতের প্রারম্ভে এই বীজগুলির তথা অক্ষরগুলির প্রয়োগ থাকলে, শ্লোক বা গীতের বর্ণনীয় ব্যক্তিগণ ফললাভ করে থাকেন, যথাক্রমে—

বায়ুবীজের	ব্যবহারে	—	ভ্রান্তি।
অগ্নিবীজের	,,	—	মৃত্যু।

ভূমিবীজের ব্যবহারে — সম্পদ।
জলবীজের „ — সুখ।
আকাশবীজের „ — ধনহানি।

সুতরাং, এই সব ফলাফলের কথা স্মরণে রেখে, বিচার বিবেচনাপূর্বক গানের মধ্যে গণ, বর্গ, বর্ণ ও বীজ-বর্ণ ব্যবহার করা কর্তব্য। ৫১১-৫২৬

কচিদন্যত্রে সংপ্রোক্তান বিশেষাং স্তান্ ব্রবীম্যহম।
নকারো নাশয়েল্লক্ষ্মীং হকারস্তু হরেদ যশঃ।
সকারং সর্বহৃৎ তস্মাদ গীতাদৌ তং পরিত্যজেৎ॥ ৫২৭

বীজ-বর্ণ ব্যবহারের কথা এ সম্বন্ধে অন্যান্য অনেক গ্রন্থে আরও কিছু বিধি-নিষেধের কথা উল্লিখিত হয়েছে। যেমন, শ্লোক বা গীতের প্রারম্ভে—

'ন' বর্ণ প্রযোজিত হলে, ধনহানি ঘটে।
'হ' বর্ণ প্রযোজিত হলে, যশোহানি ঘটে।
'স' বর্ণ প্রযোজিত হলে, সর্বহানি ঘটে।

সুতরাং, গীতের আদিতে এই বর্ণগুলি বর্জনীয়। ৫২৭।

উদগ্রাহে ভগণাংশ্চৈব মন্তরেমতলাংস্তথা।
আভোগে হটকাংশ্চৈব নববর্ণান্ পরিত্যজেৎ॥ ৫২৮

গীতের উদগ্রাহ অংশের প্রারম্ভে ভ, গ ও ণ, অন্তর অংশের প্রারম্ভে ম, ত ও ল, এবং আভোগ অংশের প্রারম্ভে হ, ট ও ক—সাকুল্যে এই নয়টি বর্ণ বর্জনীয়। ৫২৮

উদগ্রাহে তু দকারশ্চ মকারশ্চান্তরে তথা।
আভোগে তু বকারশ্চ তত্র লক্ষ্মীঃ ফলং ভবেৎ॥ ৫২৯

গীতের উদগ্রাহ অংশের প্রারম্ভে 'দ', অন্তর অংশের প্রারম্ভে 'ম' ও আভোগ অংশের প্রারম্ভে 'ব' বর্ণ ব্যবহারের ফলে সম্পদলাভ হয়ে থাকে। ৫২৯

টিপ্পনী: এখানে লক্ষ্য করবার বিষয়, ৫২৮ সূত্রে অন্তর অংশের বর্জনীয় বর্ণ হিসাবে "ম" বর্ণটিকে চিহ্নিত করা হয়েছে। কিন্তু ৫২৯ সূত্রের মধ্যে অন্তর অংশের "ম" বর্ণটিকে আবার অ-বর্জনীয় হিসাবেই পাওয়া যাচ্ছে। আমাদের মনে হয়, আলোচ্য সূত্রের "ম" বর্ণটি "প" বর্ণ বা "ভ" বর্ণ ছিল। সেকালের হস্ত-লিখিত পুঁথি থেকে নকল করতে গিয়ে যথার্থ বর্ণর স্থানে "ম" পাঠ গ্রহণ

করেছিলেন পরবর্তী কালের কোন নকল-নবিশ। পারিজাত পাঠক আরও লক্ষ্য করবেন, গ্রন্থকার এখানে 'ধ্রুব' ধাতুর কথা বলেন নি, 'অন্তর' ধাতুব কথা বলেছেন—যা ছিল কেবলমাত্র সালগ্-সুড্ প্রবন্ধের ধাতু-বিশেষ। ৫২৯

দেবতৌষধয়ো বাচ্যা দোষা এতে ভবন্তি ন।
মাঙ্গল্যোষধি শব্দঃ স্যান্মনুষ্যার্থো ন দোষভাক্॥ ৫৩০

গীতেব বর্ণনীয় বিষযবস্তু যদি দেবতা ও ওষধি সংক্রান্ত হয়, তাহলে পূর্বোল্লিখিত দোষযুক্ত বর্ণগুলি দোষমুক্ত বর্ণ হিসাবেই গ্রাহ্য হয়। অধিকন্তু, মঙ্গলব্যঞ্জক ও ওষধিবাচক শব্দের দ্বারা গীতের প্রারম্ভ অনুষ্ঠিত হলে—সে গীতের বর্ণনীয় বিষয় সাধারণ মনুষ্য হলেও—দোষ হয় না। ৫৩০

টিপ্পনী : ৫২১ থেকে ৫৩০ সূত্রের মাধ্যমে বর্ণবীজ ও তাব প্রয়োগজনিত বিধি-নিষেধ সম্পর্কে পারিজাতকার যা বলেছেন, তার তাৎপর্য উপলব্ধি করা সহজসাধ্য নয়। বিশেষভাবে যা আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে, সেটা হচ্ছে বিষয়বস্তুর ব্যতিক্রম; সঙ্গীতরত্নাকর প্রভৃতি প্রামাণ্য গ্রন্থাদিতে যে বিষয়বস্তু সম্পর্কে ইঙ্গিতেও কোন কথা বলা যায় নি, বা, যে বিধি-নিষেধ গ্রাহ্য করে কোন কালের কোন গীতিকারের পক্ষেই কোন রকম রাগধর্মী গান রচনা করা সম্ভবপর নয়, সেই সম্পর্কে অকস্মাৎ এত কথা বললেন কেন গ্রন্থকার? অপরপক্ষে, সঙ্গীত পারিজাতের বিষয়বস্তু কী? গীতি পদ্ধতির বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণ, না যুক্তিবাদীর অনধিগম্য, অন্য জগতের অলৌকিক কোন কিছু সম্পর্কে উপদেশ বিতরণ করা? সর্বোপরি গীত অর্থে পারিজাতকার এখানে কোন আমলের গীতের কথা বলেছেন? গান্ধর্ব না দেশী?

বলা বাহুল্য, বৈদিকযুগের মন্ত্রবীজ বা বৌদ্ধযুগের তন্ত্রবীজাদির সঙ্গে আলোচ্য বর্ণবীজের একটা সম্পর্ক আবিষ্কার করা বা অনুমান করা দুঃসাধ্য নয়। পরন্তু, তন্ত্র-মন্ত্রাদি উদগীরণের সঙ্গে ধ্বনি-বিজ্ঞানেরও একটা নিগূঢ় সম্পর্ক থাকা অসম্ভব নয়। কিন্তু, এই ধ্বনি বিজ্ঞান ও রাগধর্মী গীতি-পদ্ধতির স্বর, শ্রুতি, অলঙ্কার-বিজ্ঞান কি অভিন্নধর্মী? ব্যাপারটাকে যদি গান্ধর্বের প্রতিপাদ্য হিসাবেও চিহ্নিত করবার চেষ্টা করা হয়, তাহলে প্রশ্ন উঠবে—কোন আমলের গান্ধর্ব? কপাল কম্বল প্রভৃতির যা দু চারটে লিখিত উদাহরণ দেখা যায়, সেগুলি আলোচ্য বিধি নিষেধের সঙ্গে সম্পর্কহীন। যদি সামগানকেও আলোচ্য পর্যায়ে ফেলা হয়, তাহলেও প্রশ্ন উঠবে কোন আমলের সাম? বরেণ্য

বেদব্যাসই তো ছিলেন বেদের অষ্টবিংশতিতম সমাগারকারী। অর্থাৎ, ব্যাসদেবের পূর্বে আরও সাতাশবার বেদ সমাহৃত হয়েছিল এবং এক যুগের ঋক্ আর এক যুগের সাম হয়ে গিয়েছিল। অপরপক্ষে, যদিও বা দু' চারটে বেদমন্ত্র আলোচ্য গণ্ডীর মধ্যে পড়ে যায়—সেটা যে কাকতালীয় নয় তার প্রমাণ কী।

ইতিপূর্বে ৪৯৯ সূত্রের টিপ্পনীতে আমরা বিলুপ্ত গান্ধর্ব সম্বন্ধে কিছু আলোচনা করেছি এবং বিশেষভাবে বলেছি, গান্ধর্বর প্রতিপাদ্য আভিচারিক গীতিগুলি রঞ্জনীশক্তিসম্পন্ন ছিল না। অনুরূপ, আলোচ্য মন্ত্র-তন্ত্রের বীজ উদগীরণের ব্যাপারটাও সাঙ্গীতিক রঞ্জনীশক্তিশূন্য—এ কেবল আত্মরঞ্জন করে বীজ-উদগাতার। এমন কি, মন্ত্রবীজ জপ করার বিনিময়ে বিভূতি লাভ করার মতো—তন্ত্রবীজ জপ করার ফলেও যে উদ্দেশ্য সিদ্ধ হয়, সে কথাও আমরা অবিশ্বাস্য মনে করি না। ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতা না থাকলেও, আমরা প্রমাণ পেয়েছি হ-বর্ণযুক্ত বীজ জপ করার ফলে, দেহের নিম্নাংশের অক্ষম যন্ত্র-বিশেষ পুষ্টিলাভ করে ক্রিয়াশীল হয়েছে বা তামসিক প্রবৃত্তিসম্পন্ন মানুষ আধ্যাত্মবাদী হয়েছেন ও-যুক্ত বীজ জপ করে করে। অধিকন্তু, গান গেয়ে আগুন জ্বালানো বা বৃষ্টি নামানো সম্বন্ধেও অসংখ্য গল্প আমরা শুনেছি। অতএব, এদিক দিয়ে চিন্তা করে দেখলে পারিজাতকার কর্তৃক অকস্মাৎ বর্ণবীজ পরিবেশনার রহস্য সম্বন্ধে একটা সূক্ষ্ম সূত্র উপস্থাপিত করা গেলেও যেতে পারে। কিন্তু যুক্তিবাদীর বিচারে অহোবল সম্পর্কে এ রকম মন্তব্য করা কি অশ্রদ্ধেয় বিবেচিত হবে না?

আমাদের দেশে এমন সঙ্গীতবিদও আছেন এবং চিরকালই ছিলেন যাঁদের বিশ্বাস—যাবতীয় সঙ্গীত পদ্ধতির জনক হচ্ছে গান্ধর্ব। কিন্তু, অহোবলও কি এমনই পণ্ডিত ছিলেন, যিনি, তুম্বুরু, তম্বু, শিব প্রমুখ সঙ্গীতজ্ঞদের অস্তিত্ব বিস্মৃত হয়ে, দেশী গীতপদ্ধতির ক্ল্যাসিক্যালত্ব প্রাপ্তির কারণস্বরূপ জন্মদাতার আসনে প্রতিষ্ঠা করবেন কেবলমাত্র তুচ্ছেয় গান্ধর্বকেই। অহোবল কি সেই যুগের সঙ্গীতবিদ ছিলেন যখন "কারাং গীতেন হন্যতে" সংজ্ঞাটি আবিষ্কৃত হয় নি?

আমাদের বিশ্বাস, পারিজাতকার কর্তৃক অকস্মাৎ বর্ণবীজ পরিবেশনার রহস্যটি, এ দেশের সঙ্গীতশাস্ত্র বা সঙ্গীত ইতিহাসের সঙ্গে সম্পর্কহীন। এ সমস্যার সমাধান খুঁজে পাওয়া যেতে পারে আমাদের দেশের সংস্কৃতির ইতিহাসের মধ্যে।

এ ইতিহাস বলে, কোন "সত্য" বিকৃত হয়ে যাবার পর বা বিলুপ্ত হয়ে গেলে, তার অসাধারণত্ব, অলৌকিকত্ব প্রভৃতি নিয়ে প্রচারধর্মী গ্রন্থ রচনা করা আমাদের দেশের অন্যতম সনাতন রীতি। এ রীতি সবদাই যে স্ব-ক্ষেত্রেই প্রযোজিত হয়েছে তা নয়। ভিন্নক্ষেত্রেও প্রাবল্য ঘটিয়েছে। ইতিহাস বলে, সুপ্রাচীন বেদ-ব্রাহ্মণের ওপর প্রচণ্ড আঘাত হেনে বৌদ্ধধর্ম যখন থেকে এ দেশে প্রতিষ্ঠা-লাভ করতে আরম্ভ করে তখন থেকেই সংখ্যালঘু অ-বৌদ্ধ সম্প্রদায়ের নেতৃবৃন্দ বিলুপ্ত বৈদিক ঐতিহ্যের মহিমা প্রচারের তাড়নায়, যুক্তিবাদের তুলনায় অলৌকিকত্ব কীর্তনের ওপর অধিক প্রাধান্য দিতে আরম্ভ করেছিলেন—গণ দেবতাকে প্ররোচিত করবার উদ্দেশ্যে। বলা বাহুল্য, উদ্দেশ্য তাদের সিদ্ধ হয়েছিল। কালের নির্দেশে, বৌদ্ধধর্মও তার স্বধর্ম হারিয়ে নিশ্চিহ্ন হয়ে গিয়েছিল মহাযান, হীনযান, বজ্রযান প্রভৃতি অসংখ্য শাখা-প্রশাখায় বিভক্ত হয়ে। কিন্তু অন্তর্বর্তী কালের একটা ঘটনা আলোচ্যক্ষেত্রে কিঞ্চিৎ আলোকপাতের অবকাশ রাখে। সপ্তম শতাব্দীতে নালান্দা বিশ্ববিদ্যালয়ের খ্যাতি প্রতিপত্তি চরমে উঠেছিল। এই আমলেই দেশ বিদেশের অসংখ্য শিক্ষার্থী প্রলোভিত হয়েছিল নালান্দার তন্ত্রশাস্ত্র বিদ্যার প্রধান অধ্যাপক কমল মিশ্রের শিষ্যত্ব গ্রহণ করবার জন্য। এবং এই কমল মিশ্র বৌদ্ধ ছিলেন না—ছিলেন প্রচ্ছন্ন ব্রাহ্মণ। লক্ষ্য করবার বিষয়, কমল মিশ্র পূর্বে নালান্দার নাম-ডাক সপ্তম শতাব্দীর মত ছিল না এবং যা-ও বা ছিল তা তন্ত্রশাস্ত্র কেন্দ্রিক ছিল না একেবারেই।

নালান্দার ঐতিহ্য আবার ক্ষীণ হতে আরম্ভ করে অষ্টম শতাব্দী থেকে। অর্থাৎ, মহাজ্ঞানী দীপঙ্করের আমল থেকে—সম্ভবতঃ শিক্ষাদানের ক্ষেত্রে তিনি কমল মিশ্রের অনুগামী ছিলেন না বলেই। ফলে একাদশ শতাব্দীতে নালান্দার অস্তিত্ব লুপ্ত হয়ে যায় চিরতরে। কিন্তু, নালান্দা বিলুপ্ত হলেও তন্ত্রবিদ্যার বিলুপ্তি তো ঘটলই না বরং তার "ঐতিহ্য কীর্তনের" সীমারেখা আরও ব্যাপক আরও বিস্তৃত হয়ে গেল। অর্থাৎ, তন্ত্রবীজাদির দার্শনিক তথ্য-তত্ত্ব ও অলৌকিক বিভূতি প্রদানের সীমা-পরিসীমা সম্পর্কিত "ঐতিহ্যের বীজ" একাকার হয়ে গিয়ে, যথা-বিশ্বাস যত্রতত্র রোপিত হতে আরম্ভ করেছিল বিভিন্ন স্তরের তন্ত্রাভিলাষীর বিদ্যাবুদ্ধি ও বিশ্বাসকে কেন্দ্র করে। এবং এই "ঐতিহ্য" কীর্তনের মধ্যে সব চাইতে বেশী প্রশ্রয় পেয়েছিল, বীজগুলির আদি-গেহত্ব সম্পর্কিত কল্পনা-বিলাস। আজকের দিনের আমরা যেমন বোম্বাই আমের সঙ্গে বোম্বাই

প্রদেশের কোন সম্পর্ক আছে কি না বা বীজটির উৎপত্তি "কলম-প্রথায়" হয়েছিল কি না সে সম্বন্ধে অনবহিত থেকেই একটা "বাস্তবিক" কারণে ফলটির মহিমা কীর্তন করি বা ফলপ্রাপ্তির আশায় যত্রতত্র তার বীজ বপন করে থাকি ; সেদিনকার শিক্ষাভিমানী শাস্ত্রাভিমানী কিছু লোকও তেমনি অনুপ্রাণিত হয়েছিলেন তন্ত্রবীজের ফললাভ করে, আস্বাদ-টাকে সবজন-বিদিত করবার জন্য। কিন্তু, প্রেরণাটা তাদের গতিশীল সমাজ-জীবনের পক্ষে সুফল প্রসব করে নি, যেহেতু—এ হেন বীজের আদি গেহস্তাও যেমন মহাজন-নির্দেশ কবলিত ছিল তেমনি বাস্তবিক ফলাফলের তথা রসাস্বাদনের প্রমাণগুলোও দাখিল করতেন তাঁরাই—ব্যক্তিগত বিভূতিলাভের মৌখিক বা লিখিত বিবরণাদির মাধ্যমে। অপরপক্ষে, মহাজনেরা যথাকালে গত হলেও, তাঁদের মরদেহের সঙ্গে সঙ্গে "প্রমাণ"গুলোও বিনষ্ট হলো না, অনুগামী ভক্তবৃন্দ নিজেদের বিদ্যাবুদ্ধি অনুযায়ী বিহিত ব্যবস্থাই অবলম্বন করেছিলেন—গণদেবতাকে "প্রমাণের" রসাস্বাদন করবার জন্য। ফলে, এ হেন বীজের মাহাত্ম্য যে কেবলমাত্র আমাদের ধর্মশাস্ত্র, দর্শনশাস্ত্র বা সাহিত্যকর্মের মধ্যেই প্রভাব বিস্তার করেছিল তাই নয়—সঙ্গীতশাস্ত্রকেও কলঙ্কিত করেছিল। প্রমাণ, পারিজাতের আলোচ্য সূত্রগুলি। আমরা ইতিপূর্বে বলেছি, একাধিক অহোবল ছিলেন না বটে, কিন্তু, তার অতিভক্ত অনুগামীর সংখ্যা ছিল একাধিক।

পরিশেষে বক্তব্য এই যে, বিভিন্ন দেশের ভাষার মধ্যে যেমন একটা সম্পর্ক আছে তেমনি মন্ত্র-তন্ত্রাদির বীজগুলিও অব্যয়ধর্মী। সুতরাং, কোন রকম বর্ণ প্রয়োগের ক্ষেত্রেই কোন রকম পূর্ব-নির্দিষ্ট বিধি-নিষেধের আরোপ যুক্তিগ্রাহ্য হতে পারে না। পরন্তু, যেটা গ্রাহ্য হতে পারে সেটা হচ্ছে অভিজ্ঞ ব্যক্তির বা রসজ্ঞ স্রষ্টার উপলব্ধিগত বোধ—যার যথার্থ পরিচয় যথাযথভাবে ব্যাকরণ অভিধানাদির নির্দেশ মেনে চলে না। তাই আমরা দেখতে পাই, সর্বকালের সুনামধন্য গীতিকারগণ সর্বদাই বর্ণ প্রয়োগের বিধি-নিষেধ—এক রকমের নিজস্ব আইন মতো গ্রাহ্য করে এসেছেন—মৃত্যুভয় বা ধনহানির আশঙ্কায় নয়—অন্য কারণে। গীতিকার অর্থে আমরা এখানে তাঁদের কথাই বলছি যাঁরা বুঝতেন গান ও কবিতা অভিন্নধর্মী নয়। যাঁরা উপলব্ধি করতে পারতেন, "উদারার" ক্ষেত্রে যে যে বর্ণযুক্ত বাণীর গ্রন্থনা সুমধুর সাঙ্গীতিক রূপ প্রকট করে তোলে, সেই বাণীগুলিকে তারার ক্ষেত্রে প্রয়োগ করলে বিপরীত ব্যাপারও ঘটে যেতে পারে।

অর্থাৎ যাঁরা অ, আ, ও, ঐ, এ, ই প্রভৃতি ধ্বনিযুক্ত বাণী বিন্যাসের মূল রহস্যটি সম্বন্ধে অবহিত হয়ে, রাগের প্রকৃতি বুঝে, গ্রামত্রয়ের মধ্যে বাণী যোজনা করতেন, তাঁরা যে বর্ণ সংযোগের ব্যাপারে এক রকমের গ্রহণ-বর্জনের নীতি বা বিজ্ঞান মেনে চলতেন সে সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশমাত্রও নেই। এবং এই নীতি গ্রহণের ফলে তাঁরা যে কেবল মাত্র জীবদ্দশাতেই ধনলাভ যশোলাভ করেছিলেন তাই নয়, বহু শতাব্দীর চর্বিত-চর্বণের পরও, আজও অসংখ্য গুণীজ্ঞানী, শিল্পী, শিক্ষার্থীর জীবনে তাঁরা অমর স্রষ্টারূপে বিরাজ করছেন। ৫২১-৫৩০

মাত্রাভিশ্চাপিগীতং স্যাৎ তত্তৎ তালানুসারতঃ।
গীর্বাণ মার্গতালাভ্যাং গীতং দৈবত মার্গিতম।
দেশী-তালেন গীর্বাণ বাণ্যা তদ্দেব মানুষম॥ ৫৩১
মানুষং কেবলং গীতং দেশী তালেন ভাষয়া।
ভাষয়া বাপি ভনিতং পুনস্তদ্দেব মানুষম্॥ ৫৩২

সুপ্রসিদ্ধ তালের মাত্রা-নির্দেশ বা মাত্রা-বিভাগ অনুসারে গান রচনা করতে হয় যে সব গান বৈদেশিক ভাষা ও মার্গতালে রচিত, তাকে "দৈবত মার্গিত" গীত বলে। যে সব গান সংস্কৃত ভাষা ও দেশী তালে নিবদ্ধ তাকে "দেব-মানুষ" গীত বলে। আর, যে সব গান প্রাকৃত ভাষা ও দেশী তালে নিবদ্ধ তাকে "মানুষ' গীত বলে। অধিকন্তু—যদি কোন গান প্রাকৃত ভাষায় রচিত হয়েও মার্গতালে গীত হয়, তাহলে, সে গানকেও "দেব মানুষ" গীতের পর্য্যায়ে ফেলা যেতে পারে। ৫৩১-৩২

টিপ্পনী: ইতিপূর্বে ২২০-২২৬ সূত্রের টিপ্পনীতে আমরা দেশী তাল সম্বন্ধে কিছু আলোচনা করেছি। আলোচ্য সূত্রে মার্গতালের কথা উল্লিখিত হয়েছে। মার্গতাল, প্রধানতঃ, জাতি-গানের ক্ষেত্রেই ব্যবহৃত হতো। এই তাল মাত্রা বিভাগ বা কলা-বিভাগ অনুসারে চারটি মার্গে চিহ্নিত হতো। যথা, একমাত্রা যুক্ত ধ্রুবমার্গ, দু'-মাত্রাযুক্ত চিত্রমার্গ, চারমাত্রাযুক্ত বার্তিকমার্গ ও আটমাত্রাযুক্ত দক্ষিণমার্গ। মার্গতাল সশব্দ ও নিঃশব্দ ক্রিয়ার সাহায্যেই প্রযোজিত হতো। ক্রিয়াগুলি চিহ্নিত হতো, ধ্রুব, শম্যা, তাল ও সন্নিপাত নামক চার প্রকার তালি ও বিভিন্ন প্রকারের হস্ত-নির্দেশ, অঙ্গুলী-সঞ্চালন, তুড়ি প্রভৃতির সাহায্যে। মার্গতাল সম্বন্ধে বিশদভাবে জানতে হলে সঙ্গীত রত্নাকরের শরণাপন্ন হওয়া কর্তব্য। ৫৩১-৫৩২

গীত বর্ণাশ্চ চত্বারো লঘৌ তদ্‌দ্বিগুণা গুরৌ।
প্লুতে দ্বাদশবর্ণাঃ স্যুদ্রুতে দ্বাবেব কীর্তিতৌ॥ ৫৩৩
অনুদ্রুতে তদর্ধং স্যাদেবং বর্ণমিতির্ভবেৎ।
অঙ্গান্তে পদ বিশ্রান্তির্যতি রিত্যুচ্যতে বুধৈঃ॥ ৫৩৪

লঘু মাত্রায় চারটি গীতবর্ণ ব্যবহৃত হয়ে থাকে। গুরু মাত্রায় ব্যবহৃত হয় লঘুর দ্বিগুণ, অর্থাৎ আটটি গীতবর্ণ। প্লুত মাত্রায় ব্যবহৃত হয় লঘুর তিন গুণ, অর্থাৎ বারোটি গীতবর্ণ। অপর পক্ষে, দ্রুত মাত্রায় ব্যবহৃত হয় দুটি গীতবর্ণ, অর্থাৎ লঘু মাত্রার অর্ধেক ও অনুদ্রুত মাত্রায় ব্যবহৃত হয় একটি গীতবর্ণ। অর্থাৎ লঘু মাত্রার এক-চতুর্থ। এবং এই সব লঘু, গুরু, দ্রুত, অনুদ্রুত মাত্রাদির দ্বারা রচিত গানের পদগুলির অন্তে যে বিশ্রান্তির অবকাশ থাকে, তাকে বলে যতি। ৫৩৩-৩৪

টিপ্পনী ঃ ৫১৫-১৮ সূত্রের টিপ্পনী দ্রষ্টব্য।

প্রাসস্তুপুনরুক্তিঃ স্যাচ্ছব্দতো নার্থতঃ ক্বচিৎ।
আদি-মধ্যাবসানেষু যথোক্তং প্রাস ঈরিতঃ
বিনা প্রাসেন যদ্ গীতং বিনা নারীরা ভূষণম্॥ ৫৩৫

শব্দের পুনরুক্তিকে প্রাস বা অনুপ্রাস বলে। কিন্তু, শব্দের পুনরুক্তির দ্বারা অর্থের পুনরুক্তি করা দোষনীয়। অর্থের বিভিন্নতা বোঝানোর ক্ষেত্রেই শব্দের পুনরুক্তি করে অনুপ্রাসের উদাহরণ স্থাপন করতে হয়। ভাষার প্রারম্ভে, মধ্যস্থলে ও শেষে অনুপ্রাসের যথাযথ ব্যবহার করা কর্তব্য। বস্তুতঃ রুচিসম্মত বসনভূষণ ধারণ করার ফলে নারীদের যেমন সৌন্দর্য বৃদ্ধি পায়, তেমনি, সুসঙ্গতভাবে অনুপ্রাস যুক্ত করার ফলে গীতও গীতধর্মী হয়ে ওঠে। ৫৩৫

টিপ্পনী ঃ অলঙ্কারশাস্ত্রে দু'রকম শব্দালঙ্কারের কথা উল্লিখিত হয়েছে— অনুপ্রাস ও যমক। অলঙ্কারিকগণ বর্ণ বা বর্ণসমূহের পুনরুক্তিকে বলেছেন অনুপ্রাস এবং শব্দের পুনরাবৃত্তিকে বলেছেন যমক। এ সম্বন্ধে যথাযথভাবে জানতে হলে অলঙ্কারশাস্ত্রের শরণ নেওয়া কর্তব্য। ৫৩৫

॥ গীত-গুণাঃ ॥

ব্যক্তত্বং পূর্ণতা তত্র সৌকুমার্যং প্রসন্নতা।
সালঙ্কারত্বং তদ দ্বেধা স্বর-শব্দ-স্ফুটত্বতঃ ॥ ৫৩৬
পূর্ণত্বমপি পূর্ণাঙ্গ গমকত্বং সমীরিতম্।
স্বব শব্দার্থ কৌমলং সৌকুমার্যং প্রকীর্তিতম্॥ ৫৩৭
প্রসন্নত্বং স্ফুটার্থ ত্বং সালঙ্কারত্বমাদৃতম্।
স্বর শব্দার্থ-বৈচিত্র্যং ভরতাদি মুনীশ্বরৈঃ॥ ৫৩৮

গীতের গুণ পাঁচটি। যথা, ১। ব্যক্তত্ব ২. পূর্ণতা ৩। সৌকমার্য ৪। প্রসন্নতা ও ৫। সালঙ্কারত্ব।—এর মধ্যে—

১। ব্যক্তত্ব গুণটি দু'টি সংজ্ঞায় বিভক্ত। যথা (ক) গায়কের কণ্ঠস্বরের মাধুর্যগুণে গীতের ষড়জাদি স্বরসমূহের পরিমার্জিত প্রয়োগ কুশলতা, এবং (খ) গায়কের সাহিত্যবোধ থাকার গুণে, গীতের শব্দসমূহের পরিস্ফুটতা।

২। যে গানের মধ্যে অঙ্গ ও গমকের প্রয়োগ যথাযথভাবে প্রযুক্ত হয়, সেই গীতকে পূর্ণতা গুণযুক্ত বলা হয়।

৩। যে গানের স্বর, শব্দ ও তার অর্থ কোমলতা প্রভাবযুক্ত, সেই গীতকে সৌকমার্য গুণযুক্ত হিসাবে অভিহিত করা হয়

৪। গানের অন্তর্নিহিত অর্থ যথাযথভাবে পরিস্ফুট হলে, গীতটিকে প্রসন্নতা বা প্রসাদ গুণযুক্ত বলা হয়।

৫। গানের স্বর, শব্দ ও তার অর্থের মধ্যে উপভোগ্য আলঙ্কারিক বৈচিত্র্য পরিলক্ষিত হলে, গীতটি সালঙ্কারত্ব গুণযুক্ত হয়। ভরতাদি সঙ্গীতাচার্যগণের নিকট এই গুণটি বিশেষভাবেই সমাদৃত হতো।—৫৩৬ ৩৮

মাধুর্যং স্বর শব্দার্থ লাবণ্যং তৎ প্রকীর্তিতম।
দেশকাল প্রভেদেন সম্যক্ ত্বং শ্লাঘ্যতা মতা॥ ৫৩৯
সমত্বং সমকালীন সমাপ্তি স্তাল-শব্দয়োঃ।
সুরক্তত্বং সুখেনৈব গাত্র যন্ত্রোত্থ বর্ণতা॥ ৫৪০
উচ্চৈ রুচ্চারিতত্বং যদ্ বিক্রুষ্টত্ব মিতীরিতম্।
অন্যান্ পঞ্চগুণান্ প্রাহুর্গীত লক্ষণ কোবিদাঃ॥ ৫৪১

সঙ্গীতবিদ্‌গণের মতানুযায়ী আরও পাঁচ রকমের গীত-গুণ আছে। যথা, ১ মাধুর্য ২। শ্লাঘ্যতা ৩। সমতা ৪। সুরক্তত্ব ও ৫। বিক্রুষ্টত্ব।

১। যে গানের মধ্যে স্বর, শব্দ ও তার অর্থের লালিত্য সম্যক্‌ভাবে পরিস্ফুট হয়, সেই গীত মাধুর্য-গুণযুক্ত।

২। যে গান দেশ ও কালের উপযোগী হিসাবে গীত হয়, অর্থাৎ সমঝদারের সম্যক্ সুখ্যাতি অর্জন করে, সেই গীতকে শ্লাঘ্যতা-গুণযুক্ত বলে।

৩। যে গানের তাল ও বাণী (শব্দ) একই জায়গায় একই সময় সমাপ্ত হয়, তাকে সমত্ব-গুণযুক্ত গীত বলে।

৪। কণ্ঠ ও যন্ত্রর মাধ্যমে গীতবর্ণগুলি যদি অনায়াসে অতি সাবলীল ভাবে প্রযুক্ত হয়, তাহলে সেই গীত বা গং সুরক্তত্ব-গুণযুক্ত হয়।

৫। গানের স্বরাশ্রিত বাণীগুলি যদি সুস্বরে উচ্চগ্রামে গীত হয়, তাহলে সেই গীত বিক্রুষ্টত্ব গুণযুক্ত হয়। ৫১৯-৩১

টিপ্পনী: এখানে লক্ষ্য করবার বিষয়, গীত-গুণের সংখ্যা পাঁচটি হলেও, অতিরিক্ত হিসাবে আরও পাঁচটির উল্লেখ পরিবেশিত হয়েছে। এর দ্বারা ভারতীয় সঙ্গীত-শাস্ত্রের তথা সঙ্গীত সমাজের কালধর্মী বিবর্তনের পরিচয়ই প্রকটিত হচ্ছে। আলোচ্য পাঁচটি গীত গুণের আরও একটি রূপান্তরের পরিচয় এখানে দেওয়া যাচ্ছে।—তবে, এর সংখ্যাটি পাঁচ নয় ছয়। যথা—১। অভিন্ন রাগ-তালস্থ-রসত্ব ২। অভিন্ন রসাত্মক ৩। অপৌনরুক্ত। ৪। অগ্রাম্যত্ব ৫। বিশিষ্ট-জন্যতা ও ৬। শিষ্ট-প্রতিপাদক।

১। যে রাগে ও যে তালে যে বিশেষ সঙ্গীত-রস উপযোগী—সেই রাগে ও সেই তালে গীত গানের মধ্যে সেই বিশেষ সঙ্গীত রস, অভিন্ন একক রূপে প্রকটিত হলেই, গীতটি অভিন্ন-রাগ-তালস্থ-রসত্ব-গুণযুক্ত হিসাবে গ্রাহ্য হবে।

২। যে রাগের মাধ্যমে গানটি গাওয়া হচ্ছে সেই রাগের রস (virtue) ও গানের বাণীর অর্থ সঞ্জাত রস (কাব্য-রস?) যদি যথাযথভাবে সংমিশ্রিত হয়ে গিয়ে একটি অভিন্ন সুললিত রসের অভিব্যঞ্জক হয়, তাহলে সেই গীতটি অভিন্ন-রসাত্মক গুণযুক্ত হিসাবে মর্যাদা পাবে।

৩। যে গানের গতি-প্রকৃতির মধ্যে পুনরুক্তি পরিলক্ষিত হয় না, সেই গীত অপৌনরুক্ত-গুণযুক্ত।

৪। বিশিষ্ট সঙ্গীতজ্ঞদের দ্বারা বিরচিত গানগুলিই বিশিষ্ট-জন্য-গুণযুক্ত গীত।—যেমন, পরবর্তী কালের তানসেন, বৈজু, গোপাললাল, সদারঙ্গ, অদারঙ্গ

প্রমুখ স্রষ্টা শিল্পীদের ভণিতাযুক্ত ধ্রুপদ খেয়ালগুলি বিশিষ্ট গীত হিসাবে মর্যাদা পেয়ে থাকে।

৫। যে গানের ভাব ও ভাষার মধ্যে গ্রাম্যতা নেই তাকেই বলে অগ্রাম্যত্ব গুণযুক্ত গীত। যেমন, বর্তমান সর্ব-ভারতীয় সঙ্গীত-সমাজে পল্লী-গীতির তুলনায় ক্ল্যাসিক্যাল গান সমধিক গুণ-গরিমাযুক্ত হিসাবে মর্যাদা পায়।

৬। যে গানের মধ্যে বিশিষ্ট ব্যক্তিদের বর্ণনা প্রযোজিত হয় তাকেই বলে শিষ্ট-প্রতিপাদক-গুণযুক্ত গীত। যেমন, তানসেনের অনেক ধ্রুপদে রাজা রামচন্দ্র বাঘেলা বা বাদশাহ আকবরের কীর্তি-কলাপ বর্ণিত হয়েছে এবং সদারঙ্গ বিরচিত খেয়ালগানগুলির মধ্যে বাদশাহ মহম্মদ শাহর উদার হৃদয়ের পরিচয় স্থান পেয়েছে। অর্থাৎ, প্রতিপালক বিশিষ্ট ব্যক্তির কীর্তি-কলাপ বা মাহাত্ম্যর বর্ণনা বহন করে, কৃতজ্ঞ সঙ্গীত-শিল্পীদের দ্বারা যে সব গান রচিত হয়েছে, সেগুলি একাধিক কারণে গুণযুক্ত গীত!—স্বনামধন্য সঙ্গীত-স্রষ্টার সৃষ্টি হিসাবেও বটে এবং প্রতিপালিত শিল্পীর প্রতিপালকের উদ্দেশে শ্রদ্ধাজ্ঞাপনের কারণেও বটে। ৫৩৯-৪১

গীত-দোষাঃ

পূর্বোক্তানাং গুণানাং যেত্বভাবা দোষ সংজ্ঞিনঃ ॥ ৫৪২

যে সব গানের মধ্যে পূর্বোল্লিখিত গুণগুলির অভাব পরিলক্ষিত হয়, সেই সব গানকে গীত-দোষযুক্ত গান বলে। ৫৪২

প্রবন্ধ ত্রৈবিধ্যম্

ত্রিবিধাঃ স্যুঃ প্রবন্ধা স্তে সূড়স্থা আলি সংশ্রয়াঃ।
বিপ্রকীর্ণা ইতি প্রাজ্ঞা স্তেষাং লক্ষণ মুচিরে ॥ ৫৪৩

প্রবন্ধ-গান বা নিবদ্ধ-গান তিন রকমের হয়। যথা, ১। সূড় ২। আলি ও ৩। বিপ্রকীর্ণ। এদের লক্ষণ বলা যাচ্ছে। ৫৪৩

টিপ্পনী: আলোচ্য সূত্রে পারিজাতকার তিন রকম নিবদ্ধ-গীতি বা প্রবন্ধ-গীতির কথা বলছেন। অথচ, ৫০৪ সূত্রে পাঁচ রকম নিবদ্ধ-গীতির কথা উল্লেখ করেছেন। এ সম্বন্ধে আমরা ৫০৪ সূত্রের টিপ্পনীতে কিছু আলোচনার

সুযোগ গ্রহণ করেছি। আপাততঃ আমাদেরকে কেউ যদি প্রশ্ন করেন, পারিজাতের কোন সূত্রটি প্রক্ষিপ্ত—৫০৪ কিংবা ৫৪৩ সংখ্যক সূত্রটি? তাহলে, আমরা কেবল এইটুকুই বলবো যে, পারিজাতের আলোচ্য সূত্রটি রত্নাকরের অনুরূপ। অপরপক্ষে, প্রবন্ধ-গীতির যথাযথ পরিচয় দেবার প্রয়াস পরিলক্ষিত হচ্ছে আলোচ্য সূত্রটিকেই ভিত্তি করে। কিন্তু, ৫০৪ সূত্রের মাধ্যমে পরিবেশিত নিবদ্ধ-গীতি সম্পর্কিত বিষয়বস্তুটা, অতি-অকস্মাৎ পৌরাণিক উদাহরণ স্থাপনার কারণে, বিজ্ঞান-সম্মত ধারা রক্ষা করতে পারেনি। বলাবাহুল্য, ৫০৪ ও ৫৪৩ সূত্র দুটির মধ্যে কোনটি প্রক্ষিপ্ত, সে সম্বন্ধে সঠিক মন্তব্য করার অসুবিধা আছে। ৫৪৩

এলা করণ ঢেঙ্কীভির্বর্তন্যা ঝোম্বড়ে নব।
লম্ভ রাসৈকতালীভি রষ্টভিঃ সূড় উচ্যতে ॥ ৫৪৪

এলা, করণ, ঢেঙ্কী, বর্তনী, ঝোম্বড়া, লম্ভ, রাসক ও একতালী—এই আট রকম প্রবন্ধকে সূড় প্রবন্ধ বলে। ৫৪৪

টিপ্পনী: সূড় কথাটির পরিচয় প্রসঙ্গে রত্নাকরের অন্যতম টীকাকার কল্লিনাথ বলেছেন "সূড ইতি গীত বিশেষ-সমূহ-বাচী দেশী শব্দঃ। অত্রোদ্দিষ্টানা মেলাদিশব্দানাং মধ্যে কেষাঞ্চিদ রূঢ়ৈব কেষাঞ্চিদনর্থ ত্বঞ্চেত্যাবগন্তব্যম্।" অর্থাৎ, সূড় শব্দটি দেশজ।—এই শব্দটির দ্বারা বিশেষ এক ধরণের গানকে সংজ্ঞাভুক্ত করা যায়। অন্যান্য প্রবন্ধ গানগুলিকেও এইরকম যোগার্থযুক্ত বা যোগার্থশূন্য রূঢ়ি শব্দের দ্বারা চিহ্নিত করা হয়ে থাকে। রত্নাকরের অন্যতম টীকাকার সিংহভূপাল আবার সূড়কে "মাগ-সূড়" নামে অভিহিত করেছেন। অর্থাৎ, সংজ্ঞাটি যে রূঢ়ি শব্দের সাহায্যে চিহ্নিত হচ্ছে সেটি দেশজ হলেও স্বয়ম্ভূ নয়—মার্গিত হয়েছে প্রাক্ প্রবন্ধযুগের সঙ্গীত-বিজ্ঞান থেকে। বলাবাহুল্য, পারিজাতের আলোচ্য সূত্রটিও অবিকল রত্নাকর থেকে গৃহীত হয়েছে। ৫৪৪

যস্যোদ্ গ্রাহস্য পূর্বার্ধং দ্রুত-গত্যা সুশোভিতম্।
মন্দ-গত্যোত্তরার্ধন্তু ভবেদেলা যদা তদা ॥ ৫৪৫

যে প্রবন্ধ গানের উদ্গ্রাহ অংশের প্রথম খণ্ডটি দ্রুত লয়ে ও দ্বিতীয় খণ্ডটি মধ্য লয়ে পরিবেশন করলে শ্রুতিমধুর হয়, তাকেই এলা প্রবন্ধ বলে। ৫৪৫

টিপ্পনী ঃ এলা প্রবন্ধ সম্বন্ধে পারিজাতকার যা বলেছেন তার সঙ্গে রত্নাকরের সামঞ্জস্য নেই। এ সম্বন্ধে শার্ঙ্গদেবের বক্তব্য হচ্ছে—এলার প্রতিপাদ্য বিষয়বস্তু, ত্যাগ, সৌভাগ্য, শৌর্য, ধৈর্য প্রভৃতি। এতে তাল ব্যবহৃত হয় মণ্ঠ, দ্বিতীয়, কঙ্কাল ও প্রতিমণ্ঠ। এর উদ্‌গ্রাহ অংশটি তিনভাগে বিভক্ত। যথা, অঙ্ঘ্রি, প্রয়োগ ও পল্লব। অঙ্ঘ্রি অংশটিরও আবার খণ্ডদ্বয় ছিল। কিন্তু, খণ্ডদুটির বাক্যাংশ ভিন্ন হলেও গীতি-রীতি ছিল অভিন্ন! প্রয়োগ অংশটি ছিল বাক্যাংশ-বর্জিত এবং গাওয়া হতো গমক ও স্বল্প পরিমাণ আলাপযুক্ত করে। পল্লব অংশটি ছিল তিনটি পদের সমষ্টি, যার প্রথমদুটি বিলম্বিত ও শেষেরটি দ্রুত লয়ে পরিবেশিত হতো। পরন্তু, পল্লবের শেষোক্ত পদটি দ্রুত লয়যুক্ত হওয়ার কারণে ভিন্ন ধাতুর প্রভাবাধীন হয়ে, মতান্তরে, মেলাপক নামও গ্রহণ করতো।

উদ্‌গ্রাহের পর এলার ধ্রুব অংশ গাওয়া হতো মধ্য বিলম্বিত লয়ে। এই ধ্রুব অংশটিতেও তিনটি পদ থাকতো এবং পল্লবের মতোই প্রথম দুটি পদ স্ব-ধাতুক অর্থাৎ ধ্রুব-ধাতুর ও তৃতীয়টি ভিন্ন ধাতুর প্রভাব প্রকাশ করে তুলতো।

ধ্রুবর পর এলার আভোগের অনুষ্ঠান হতো। তারপর গান শেষ করা হতো আর একবার ধ্রুব গেয়ে। বলাবাহুল্য, এলা ছিল ত্রি-ধাতুক, (মতান্তরে চার ধাতুযুক্ত) প্রবন্ধ এবং এর প্রকারভেদও ছিল অসংখ্য রকমের। যথা, লাট-এলা, গৌড়ীয়-এলা, দ্রাবিড়ী-এলা, বস্তু-এলা, প্রভৃতি। ৫৪৫

যস্যোদ্‌ গ্রাহস্য পূর্বার্ধং গীয়তে দ্বিরনন্তরম্।
উত্তরার্ধং সকৃৎ পাঠ্যং তদাস্যাদ্ ঢেঙ্কীকাপুনঃ॥ ৫৪৬

যে প্রবন্ধ গানের উদ্‌গ্রাহ অংশের প্রথম খণ্ডটি দু'বার ও দ্বিতীয় খণ্ডটি একবার—এই পদ্ধতি অনুযায়ী পরিবেশিত হয়, তাকে ঢেঙ্কী-প্রবন্ধ বলে। ৫৪৬

টিপ্পনী ঃ এখানে লক্ষ্য করবার বিষয়, এলা প্রবন্ধর পরই, পারিজাতকার ঢেঙ্কী-প্রবন্ধর পরিচয় দিয়েছেন—করণ প্রবন্ধটি সম্পর্কে কিছুই বলেন নি। সম্ভবতঃ কোন নকল-নবিশীর অন্যমনস্কতার কারণেই আমাদের সংগৃহীত পারিজাতগুলির মধ্যে "করণ" প্রবন্ধটির পরিচয় প্রসঙ্গ বাদ পড়ে গিয়েছে। সুতরাং "করণ" প্রবন্ধর পরিচয় প্রসঙ্গে মূল রত্নাকরের বক্তব্য এখানে উল্লেখ করা যাচ্ছে ঃ

অষ্টধা করণং তত্র স্বরাত্থং পাট-পূর্বকম্।
বন্ধ্যাদিমং পদাত্থঞ্চ তেনাত্থং বিরুদাদিমম্॥
চিত্রাত্থং মিশ্রকরণ মিত্যেষং লক্ষ কথ্যতে।
যত্রোদ্‌গ্রাহ-ধ্রুবৌ সান্দ্র স্বরবন্ধৌ পদৈঃ পুনঃ॥
আভোগ স্তত্র নান স্যাদ্ গাতৃ নেত্রো গ্রহঃ পুনঃ।
ইস্টস্বরেঽংশে ন্যাসঃ স্যাদ্ রাস তালো দ্রুতোলয়ঃ॥
করণং স্বর-পূর্বং তদবদন্যান্যাপি স্ফুটম।
কিন্তু তেষাং স্বর স্থানে ভেদকানি প্রচক্ষম হে॥

অর্থাৎ, করণ পবন্ধ আট প্রকার। যথা, স্বর-করণ, পাট-করণ, বন্ধ-করণ, পদ-করণ, তেন-করণ, বিরুদ-করণ, চিত্র-করণ ও মিশ্র-করণ।

স্বর-করণ প্রবন্ধ গানের বৈশিষ্ট্য হচ্ছে এর উদ্‌গ্রাহ ও ধ্রুব ধাতুদুটি স্বরদ্বারা নিবিড়ভাবে নিবদ্ধ। আভোগ অংশটি অর্থযুক্ত বাক্য ও বাগগেয়কারের ভণিতাযুক্ত। গানটি গাইতে হয় রাস তালে ও দ্রুত লয়ে এবং গানের প্রারম্ভে গায়ক তার মনের মতো যে কোন স্বর প্রয়োগ করবার অধিকারী হলেও, গানটিকে শেষ করতে হয়, সঙ্গীত-বিজ্ঞান নির্দিষ্ট কোন একটি অংশ স্বরের মাধ্যমে।—করণ ছিল ত্রিধাতুক মেদিনী জাতীয় প্রবন্ধ।

অন্যান্য করণ প্রবন্ধগুলিও মূলতঃ স্বর করণের মতোই, প্রভেদ পরিলক্ষিত হয় কেবল স্বর প্রয়োগের ক্ষেত্রে এবং তাল-লয় প্রদর্শনের ভঙ্গিমার মধ্যে।—এখানে উল্লেখযোগ্য যে পাট-করণ দু' রকমের হয়। অর্থাৎ করণ প্রবন্ধর সংখ্যাটা আসলে আট নয়, নয় এবং এই ন'টি প্রবন্ধর প্রত্যেকটির আবার তিনটি করে প্রকারভেদ হয়। সুতরাং করণ প্রবন্ধ সাকুল্যে ২৭ রকমের হয়। কিন্তু, বাহুল্য ভয়ে, বিস্তৃত আলোচনার সুযোগ আমরা এখানে গ্রহণ করতে পারছি না।

প্রসঙ্গক্রমে, এখানে এ কথাও বলে রাখা উচিত বিবেচনা করি যে, পারিজাতে উল্লিখিত প্রবন্ধ-গানের পরিচয়,—পরিচিতি হিসাবে অতি নগণ্য। এলা ও ঢেঙ্কী প্রবন্ধ সম্বন্ধে ইতিপূর্বে পারিজাতকার যেটুকু বলেছেন, তাকে অকিঞ্চিৎকর হিসাব উল্লেখ করলেও যথাসত্য বলা হয় না। এই সব প্রবন্ধ গানের—শাখা-প্রশাখা ভেদে—যথাযথ পরিচয় ও গায়কী সম্পর্কে

জানতে হলে, অনুসন্ধিৎসুদের পক্ষে রত্নাকরের শরণাপন্ন হওয়া ছাড়া গত্যন্তর নেই।

অতঃপর ঢেঙ্কী প্রবন্ধর পরিচয়—

ঢেঙ্কী সম্বন্ধে পারিজাতকার যা বলেছেন, পরিচয় হিসাবে তা অকিঞ্চিৎকর। এ সম্বন্ধে রত্নাকরের বক্তব্য হচ্ছে—

ঢেঙ্কির উদ্‌গ্রাহ অংশের পূর্বার্ধ ও উত্তরার্ধ গাওয়া হতো যথাক্রমে দু'বার ও একবার করে। পারিজাতকারের সঙ্গে রত্নাকরের কেবল এইটুকু সামঞ্জস্যই পরিলক্ষিত হয়। কিন্তু, উদ্‌গ্রাহর পর গানের মধ্যে মেলাপক অনুষ্ঠানেরও অবকাশ ছিল। শিল্পী যদি মেলাপক গাইবার সুযোগ গ্রহণ করতেন তাহলে তাঁকে এলা প্রবন্ধর প্রয়োগ অংশের মতো, অক্ষর-বর্জিত গমকালুপ্তি সহযোগে গাইতে হতো। অপরপক্ষে, ঢেঙ্কি প্রবন্ধর উদ্‌গ্রাহ ও মেলাপক উভয় অংশকেই তালহীন অনির্যুক্ত পদ্ধতির মাধ্যমেও পরিবেশন করবার অবকাশ ছিল। অতঃপর ঢেঙ্কির ধ্রুব ও আভোগ অংশ গীত হতো ভিন্ন লয়ে ও ভিন্ন তালে। লক্ষ্য করবার বিষয়, ঢেঙ্কির ধ্রুব অংশটিও ছিল এলার মতো তিনটি খণ্ডে বিভক্ত এবং তার প্রথম খণ্ডদুটি ছিল সম-ধাতুক ও তৃতীয় খণ্ডটি ছিল উচ্চৈঃস্বরযুক্ত ভিন্ন ধাতুর প্রভাবাধীন। অর্থাৎ, ঢেঙ্কি প্রবন্ধটি ছিল তারাবলী জাতীয় ত্রিধাতুক (মতান্তরে চার ধাতুযুক্ত) এবং এর প্রকার-ভেদ ছিল ত্রিশ রকম। ঢেঙ্কি প্রবন্ধ গান শেষ করা হতো আভোগের পর আর একবার ধ্রুব গেয়ে। ৫৪৬

যস্মিন্ গীতে স্বরা গেয়াঃ সা ভবেদ্ বর্তনী পুনঃ। ৫৪৭।১

যে প্রবন্ধ গানে কেবল স্বরসমূহই গীত হয় তাকে বর্তনী প্রবন্ধ বলে। ৫৪৭।১

টিপ্পনী : বর্তনী প্রবন্ধর পরিচয় প্রসঙ্গে পারিজাতকার যা বলেছেন তা পড়ে, সাধারণ বুদ্ধিতে মনে হয়, প্রবন্ধটি পরবর্তী কালের সরগম্ গীতির মতোই কোন কিছু ছিল। কিন্তু, বর্তনী প্রসঙ্গে শার্ঙ্গদেব যা বলেছেন, তা পারিজাতের মতো সহজ সরল সংক্ষিপ্ত নয়। শার্ঙ্গদেব বলেছেন, বর্তনীর লক্ষণসমূহ স্বর করণ প্রবন্ধর অনুরূপ হলেও পার্থক্য পরিলক্ষিত হয় তার তাল ও লয় প্রয়োগের ক্ষেত্রে। বর্তনী প্রবন্ধে, স্বর-করণের মতো নিরঙ্কুশ স্বরসমূহ প্রযোজিত হলেও, এতে রাসতালও ব্যবহৃত হয় না বা দ্রুত লয়ও

প্রযুক্ত হয় না ; কোন বিলম্বিত লয়যুক্ত তালের মাধ্যমেই বর্তনীকে পরিবেশন করতে হয়।

বর্তনীর উদ্‌গ্রাহ অংশটিকে দু'বার গাওয়া হতো। কিন্তু, দু'বার গাওয়ার অর্থ এ নয় যে—অন্যান্য অনেক প্রবন্ধর মতো—উদ্‌গ্রাহর দ্বিতীয় খণ্ডটিকে মেলাপক রূপে পরিবেশন করা হতো। উদ্‌গ্রাহটিকে হয়তো দু'বার দু'রকমভাবে গাওয়া হতো ; কিন্তু, তার মধ্যে ভিন্ন ধাতুর প্রভাব পরিলক্ষিত হতো না নিশ্চয়ই। হলে, রত্নাকরে অবশ্যই তার নির্দেশ থাকতো।

বর্তনীর উদ্‌গ্রাহ অংশটি দু'বার গাওয়ার পর তার ধ্রুব ও আভোগ অংশদুটি অনুষ্ঠিত হতো একবার করে। তারপর, আর একবার ধ্রুব অংশটি গেয়ে গান শেষ করা হতো। অর্থাৎ বর্তনী ছিল একটি ত্রি-ধাতুক মেদিনী জাতীয় প্রবন্ধ।

এ ছাড়াও, বর্তনীর আর একটি রূপ ছিল। প্রবন্ধটি যখন কঙ্কাল, প্রতিতাল, কুডুক্ক দ্রুত-মণ্ঠক্—এই চারটি তালের কোন একটির মাধ্যমে পরিবেশিত হতো, তখন তার নামান্তর ঘটত বি-বর্তনী প্রবন্ধরূপে। ৫৪৭।১

যস্যোদগ্রাহঃ পঞ্চমেস্যাদ্ ধ্রুবঃ ষড়্‌জে চ ঝোম্বড়ঃ।
ততঃ স্বেচ্ছানুসারেণ গতি যত্র বিলম্বিতা॥ ৫৪৭।২

যে প্রবন্ধ গানের উদ্‌গ্রাহ অংশের আরম্ভ পা স্বরে ও ধ্রুব অংশের প্রারম্ভ সা স্বরে হয় এবং যার মধ্যে যদৃচ্ছা বিলম্বিত গতি প্রয়োগ করা যায়, তাকেই ঝোম্বড় প্রবন্ধ বলে। ৫৪৭।২

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের ঝোম্বড রত্নাকরে 'ঝোম্বডা'রূপে উল্লিখিত হয়েছে। এই প্রবন্ধটির পরিচয় প্রসঙ্গে শার্ঙ্গদেব বলছেন, এর উদ্‌গ্রাহ অংশটির প্রথম খণ্ড দু'বার ও দ্বিতীয় খণ্ড একবার গাইতে হয়। উদ্‌গ্রাহ অনুষ্ঠানের পর, ইচ্ছা করলে উক্ত উদগ্রাহ অংশটিকেই আবার মেলাপকরূপেও গাওয়া যেতে পারে। কিংবা এই মেলাপকের অনুষ্ঠানটিকে বর্জনও করা যেতে পারে। কিন্তু, মেলাপকের অনুষ্ঠান যদি করা হয় তাহলে সেটিকে অবশ্যই গমকযুক্ত করতে হবে। অতঃপর, অর্থাৎ উদ্‌গ্রাহ বা তথাকথিত মেলাপক অনুষ্ঠানের পর ঝোম্বড়ার ধ্রুব অংশটিকে দু'বার ও আভোগ অংশটিকে একবার গেয়ে গান শেষ করতে হবে। অর্থাৎ ঝোম্বডা বা ঝোম্বড প্রবন্ধটি আসলে ছিল একটি ত্রি-ধাতুক প্রবন্ধ। তবে, শিল্পী ইচ্ছা করলে তার মধ্যে আরও একটি ধাতুর প্রভাব-বৈশিষ্ট্য পরিবেশন করতে অধিকারী ছিলেন।

ঝোম্বড়া প্রবন্ধ—নিঃসারুক, কুডুক্ক, ত্রিপুট্, প্রতিমণ্ঠ, দ্বিতীয়-গান্ধারী, ঝাস, যতি, লগ্ন, অড্ড ও একতালী—এই দশটি তালের মধ্যে যে কোন একটির মাধ্যমে গীত হতে পারে। কিন্তু—শার্ঙ্গদেবের মতানুযায়ী—মণ্ঠ তালে ঝোম্বড়া গাওয়া অনুচিত।

ঝোম্বড়া প্রবন্ধও এলা জাতীয় প্রবন্ধর মতো বহু শাখা-প্রশাখায় বিভক্ত ছিল। রত্নাকরে ৩৫১০ রকম ঝোম্বড়ার পরিচয় উল্লিখিত হয়েছে। এ ছাড়াও, সোম, শ্রীপতি, সংগত, রুচিত, মাতৃকা প্রভৃতি নামযুক্ত আরও অনেক ঝোম্বড়া প্রবন্ধ ছিল, যার লক্ষণাদি রত্নাকরে উল্লিখিত হয়নি। ৫৪৭।২

এক খণ্ডো দ্বিখণ্ডো বা যস্যোদ্‌গ্রাহো ভবেদিহ।
গীয়তেঽসৌ সকৃদ্ দ্বির্বা ভবেদ্ যত্র ধ্রুবঃ পুনঃ।
দ্বিরাভোগো ধ্রুবে মুক্তিঃ প্রলম্ভ সতু লম্ভকঃ॥ ৫৪৮

যে প্রবন্ধ গানের উদ্‌গ্রাহ অংশটি একখণ্ডে কিংবা দু'খণ্ডে বিভক্ত তথা যা একবার কিংবা দু'বার গাইতে হয় এবং যার ধ্রুব ও আভোগ অংশদুটি দু'বার গেয়ে, গানের সমাপ্তি ঘটাতে হয় পুনরায় ধ্রুব অংশটি গেয়ে, তাকেই প্রলম্ভ বা লম্ভক প্রবন্ধ বলে। ৫৪৮

টিপ্পনী: পারিজাতের লম্ভক রত্নাকরেও লম্ভকরূপে উল্লিখিত হয়েছে। কিন্তু লম্ভক ও প্রলম্ভ অভিন্নরূপে চিহ্নিত হয়নি। লম্ভকের পরিচয় প্রসঙ্গে শার্ঙ্গদেব বলেছেন, এর উদ্‌গ্রাহ, ধ্রুব ও আভোগ এই তিনটি অংশকেই একখণ্ডে অথবা দু'খণ্ডে বিভক্ত করে একবার কিংবা দু'বার গাওয়া যায়। এবং, গান শেষ করতে হয় আভোগের পর আবার ধ্রুব গেয়ে। অর্থাৎ, লম্ভক ছিল একটি তারাবলী জাতীয় ত্রি-ধাতুক প্রবন্ধ।

প্রলম্ভ প্রসঙ্গে শার্ঙ্গদেব বলেছেন, লম্ভকের উদ্‌গ্রাহ অংশটি যদি দু'টি খণ্ডে বিভক্ত হয় এবং এই দু'টি খণ্ডের গীতি বৈশিষ্ট্য যদি অভিন্ন না হয়, অর্থাৎ, উদ্‌গ্রাহর দ্বিতীয় খণ্ডটি যদি প্রথম খণ্ডর ধাতুগত বৈশিষ্ট্য বজায় না রেখে ভিন্ন ধাতুর বৈশিষ্ট্য প্রকট করে তোলে, তাহলে, লম্ভক আর লম্ভক থাকে না, প্রলম্ভ নামে চিহ্নিত হয়। এই প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য পূর্ব সূত্রে আলোচিত ঝোম্বড়া প্রবন্ধটির বৈশিষ্ট্য। ঝোম্বড়ার ক্ষেত্রেও লম্ভকের মতো ব্যবস্থা আছে। তবে, ঝোম্বড়ার গীতি-ব্যবস্থার মধ্যে শিল্পীর ইচ্ছাটাকে (option) ভিন্ন নামে অভিহিত করা হয়নি। বলাবাহুল্য, প্রলম্ভ প্রবন্ধের

মধ্যে—দ্বিখণ্ডে বিভক্ত উদ্‌গ্রাহ অংশটি দুটি ধাতুর বৈশিষ্ট্য প্রকট করে তুললেও,—অর্থাৎ, সাকুল্যে চারটি ধাতুর বৈশিষ্ট্য পরিলক্ষিত হলেও প্রলম্ভ মূলতঃ লম্ভকের মতোই ত্রিধাতুক।

লম্ভক প্রবন্ধর আরও অনেক রকম প্রকার ভেদের পরিচয় রত্নাকরে উল্লিখিত হয়েছে। যেমন, ত্রিধাতুক আলাপ-লম্ভক ও ভাগলম্ভ। দ্বিধাতুক লম্ভপদ, অনুলম্ভ ও উপলম্ভ। এবং কেবলমাত্র উদ্‌গ্রাহযুক্ত এক ধাতুক বিলম্ভ। আলোচ্যক্ষেত্রে, এই এক ধাতুযুক্ত বিলম্ভ প্রবন্ধটির উদাহরণ স্থাপন করে প্রশ্ন উঠতে পারে,—এটা কী করে সম্ভব? প্রবন্ধ-সঙ্গীত-বিজ্ঞানে তো এক ধাতুযুক্ত গানের অস্তিত্ব স্বীকৃত হয় না! অবশ্যই হয় না। সুতরাং, বুঝে নিতে হবে, বিলম্ভর উদ্‌গ্রাহ অংশটিকেই ভিন্ন ধাতুর বৈশিষ্ট্য যুক্ত করে পরিবেশন করা হতো—তার নিজস্ব প্রকার-ভেদ-জনিত বৈশিষ্ট্যগুলিকে বজায় রেখেই। ৫৪৮

ঝোম্বড়ো রাসতালেন রাসঃ স এব সঙ্গতঃ। ৫৪৯।১

ঝোম্বড়া প্রবন্ধই রাসতালের মাধ্যমে পরিবেশিত হলে, রাস-প্রবন্ধ নাম গ্রহণ করে। ৫৪৯।১

টিপ্পনী: পারিজাতের "রাস" রত্নাকরে "রাসকরূপে" উল্লিখিত হয়েছে। প্রবন্ধটির পরিচয় প্রসঙ্গেও উভয় গ্রন্থকারই অভিন্ন মত পোষণ করেছেন। অর্থাৎ, ঝোম্বড়া প্রবন্ধই রাস তালের মাধ্যমে পরিবেশিত হলে "রাস" বা "রাসক" প্রবন্ধরূপে সূচিহ্নিত হয়। অধিকন্তু, রত্নাকর বলেছেন, রাসক প্রবন্ধ গমকস্থান বর্জিত। অর্থাৎ, ঝোম্বড়া প্রবন্ধর ক্ষেত্রে, শিল্পীর ইচ্ছানুযায়ী, গমকযুক্ত মেলাপক অনুষ্ঠানের যে ব্যবস্থা (option) আছে, রাসক প্রবন্ধর ক্ষেত্রে সে ব্যবস্থা নেই। অতএব বোঝা যাচ্ছে, রাসক প্রবন্ধটি ছিল মেলাপক বর্জিত ত্রিধাতুক তারাবলী জাতীয় প্রবন্ধ। বলাবাহুল্য, রাসক প্রবন্ধর প্রকার-ভেদের সংখ্যাও, গণ, বর্ণ ও মাত্রাভেদে অসংখ্য ছিল। শার্ঙ্গদেব অপ্রসিদ্ধ ভেদগুলি সম্বন্ধে আলোচনা করেন নি; মাত্র ৮২টি প্রকার-ভেদের পরিচয় দিয়েছেন। ৫৪৯।১

লম্ভঃ সর্বৈকতাল স্যাদ্ দ্রুতা গত্যেকতালিকা॥ ৫৪৯।২

লম্ভ প্রবন্ধই যখন একতালি তালে ও দ্রুত লয়ে গীত হয়, তখন তার নাম হয় একতালিকা প্রবন্ধ। ৫৪৯।২

টিপ্পনী ঃ এই প্রবন্ধটির পরিচয় প্রসঙ্গে পারিজাতকার যা বলেছেন তা রত্নাকরের অনুরূপ হলেও কথঞ্চিৎ পরিমাণে ব্যাখ্যা-বিশ্লেষণের অবকাশ রাখে। মূল রত্নাকরের বক্তব্য হচ্ছে, একতালিকা প্রবন্ধর উদ্‌গ্রাহ, ধ্রুব ও আভোগ অংশ দু'বার করে গাইতে হয় এবং শেষে আর একবার ধ্রুব গেয়ে গান শেষ করতে হয়। কিন্তু, লক্ষ্য করবার বিষয়, লম্ভক প্রবন্ধর ধাতুগুলি সম্পর্কে রত্নাকরে একবার বা দু'বার গাইবার যে স্বাধীনতা স্বীকৃত হয়েছে, একতালিকার ক্ষেত্রে সে রকম কোন ইঙ্গিত পাওয়া যাচ্ছে না। অপরপক্ষে, একতালিকার ধাতুগুলির পরিবেশনা সম্পর্কে এমন সব মতান্তরের দৃষ্টান্তও রত্নাকরে পাওয়া যায় যা পারিজাতের পরিচিতির পরিপন্থী। যেমন, একতালিকা প্রবন্ধর উদগ্রাহ অংশটি কেবলমাত্র আলাপ দ্বারাও অনুষ্ঠিত হতে পারে। কিন্তু, এই মতান্তরের দৃষ্টান্ত অনুধাবন করে আমাদের পক্ষে কোন সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়া সম্ভবপর? আলোচ্যক্ষেত্রে, "লম্ভক প্রবন্ধ দ্রুত লয়যুক্ত একতালি তালে গীত হবার" প্রমাণ বহন করছে না, যেহেতু, আলাপের ক্ষেত্রে দ্রুত লয়যুক্ত একতালির অস্তিত্বই থাকতে পারে না। অপরপক্ষে, লম্ভক প্রবন্ধর উদগ্রাহ অংশটিকে যদি আলাপযুক্ত করে পরিবেশন করা হত তাহলে তার নাম হওয়া যেত আলাপ-লম্ভক। অথচ, আলোচ্যক্ষেত্রে সে রকম কোন প্রকার-ভেদ-এর ইঙ্গিতও পাওয়া যাচ্ছে না।

এ ছাড়াও, টীকাকার সিংহ ভূপাল আবার মন্তব্য করেছেন, একতালিকার উদগ্রাহ ও ধ্রুব অংশ দু'বার করে গাইতে হয়। তারপর, আভোগ ও সব আর একবার করে গেয়ে গানের সমাপ্তি ঘটাতে হয় উদগ্রাহতে। অর্থাৎ একতালিকার অনুষ্ঠান ঠিক কোন ধাতুটিকে অবলম্বন করে সমাপ্ত হতো, সে সম্বন্ধেও মতান্তর ছিল টীকাকারদের মধ্যে। বাস্তবিক, একতালিকা ছিল মেলাপক বর্জিত তাবাবলী জাতীয় প্রবন্ধ। ৫৪৯।২

ধ্রুবাদি সপ্তভিস্তালৈঃ সূড ইত্যভিধীয়তে ॥ ৫৫০

অপরপক্ষে, যে সব প্রবন্ধ ধ্রুবাদি সাতটি তালের মাধ্যমে গীত হয়, সেগুলিকেও সূড জাতীয় প্রবন্ধরূপে অভিহিত করা যেতে পারে। ৫৫০

টিপ্পনী ঃ ধ্রুবাদি সাতটি তাল হচ্ছে ধ্রুব, মঠ, প্রতিমণ্ঠ, নিঃসার, অড্ড, একতালি ও রাসক। কেউ কেউ নিঃসার তালের পরিবর্তে ত্রিপুট তালেরও উল্লেখ করেছেন। আলোচ্য সূত্রে পারিজাতকার বলছেন, ইতিপূর্বে আলোচিত আটটি সূড প্রবন্ধ ছাড়াও আরও এমন অনেক প্রবন্ধগীতি ছিল যেগুলি উপরোক্ত

সাতটি তালের মাধ্যমে গীত হলে, সূড প্রবন্ধের অনুরূপ সাঙ্গীতিক বৈশিষ্ট্য প্রকট করে তুলতো। বলাবাহুল্য, সূডানুগ্ প্রবন্ধ ও সূডালিক্রম প্রবন্ধ অভিন্ন নয়। সূডালিক্রম প্রবন্ধগীতির পরিচয় পরবর্তী সূত্রাদিতে আলোচিত হয়েছে, এখানে সূডানুগ্ প্রবন্ধাদির কথা বলা হচ্ছে। সূড অর্থে এখানে শুদ্ধ সূড প্রবন্ধ বোঝাচ্ছে—যার সংখ্যা হচ্ছে মাত্র আটটি। এর সঙ্গে সূডানুগ প্রবন্ধাদির সম্পর্ক ঘনিষ্ঠ হলেও তারা সর্বতোভাবে অভিন্নধর্মী ছিল না। অর্থাৎ ব্যাপারটা ছিল পরবর্তীকালের ধ্রুপদ গানের ঘরোয়ানা কৌলীন্যর মতো। তানসেন বিরচিত কোন চৌতালী-ধ্রুপদের সঙ্গে অপর কোন গুণীর চৌতালী-ধ্রুপদের পার্থক্য নির্ণয় করা সাধারণ সমজদারের পক্ষে সম্ভবপর হয় না। অনেকেই গানের ভণিতার ওপর নির্ভর করেই বুঝে নেন কোন গানটি কার রচনা। কিন্তু, ধ্রুপদ-সঙ্গীত-বিজ্ঞান সম্বন্ধে ধ্যান-ধারণা যাঁর ভণিতার ওপর নির্ভরশীল নয়, অর্থাৎ যিনি ধ্রুপদ গীতি-রীতি ও বিভিন্ন মহাজনের বাক্য-বিন্যাসের বৈশিষ্ট্য-বৈচিত্র্য সম্বন্ধে ওয়াকিফ হাল তিনি অনায়াসেই বলে দিতে পারবেন, অমুক গানটি তানসেনের ভণিতাযুক্ত হলেও আসলে বৈজু-রচিত। কিংবা ভণিতার মধ্যে "বিলাস" থাকলেই বিলাস খাঁকে বোঝায় না। বাণীবিলাসও একজন ছিলেন। অথচ, সব গানগুলিই আসলে তাল চালের গান। তবুও, সেনী-রীতির অনুকরণ ও সেনী-রীতির কৌলীন্য অভিন্ন নয়। আলোচ্যসূত্রে পারিজাতকারও শুদ্ধসূড ও সূডানুগ্ প্রবন্ধগীতি সম্পর্কে এই ধরণের বক্তব্যই পরিবেশন করতে চেয়েছেন। ৫৫০

> বর্ণো বর্ণস্বরো গদ্যং কৈবাড়শ্চাঙ্কচারিণী।
> কন্দুকস্তুরগলীলাচ গজলীলা দ্বিপদ্যপি ॥ ৫৫১
> চক্রবালঃ স্বরার্থশ্চ গাথা ক্রৌঞ্চ পদস্তথা।
> কলহংসো দ্বিপথক আর্যাচ ধ্বনিকুট্টনী ॥ ৫৫২
> ঘট্টোবৃত্তং মাতৃকাচ তোটকো রাগমিশ্রকঃ।
> তালার্ণব স্তথা পঞ্চতাল ইত্যাদি সংশ্রয়াঃ ॥ ৫৫৩

১। বর্ণ ২। বর্ণস্বর ৩। গদ্য ৪। কৈবাড় ৫। অঙ্কচারিণী ৬। কন্দুক ৭। তুরগলীলা ৮। গজলীলা ৯। দ্বিপদী ১০। চক্রবাল ১১। স্বরার্থ ১২। গাথা ১৩। ক্রৌঞ্চপদ ১৪। কলহংস ১৫। দ্বিপথক ১৬। আর্যা ১৭। ধ্বনিকুট্টনী ১৮। ঘট্ট ১৯। বৃত্ত ২০। মাতৃকা ২১। তোটক

২২। রাগমিশ্রক ২৩। তালার্ণব ২৪। পঞ্চতাল—প্রভৃতি প্রবন্ধগুলি আলি-সংশ্রয় জাতীয় প্রবন্ধ। ৫৫১-৫৫৩

টিপ্পনী : রত্নাকর ও পারিজাত উভয় গ্রন্থেই আলি জাতীয় প্রবন্ধর সংখ্যা উল্লিখিত হয়েছে ২৪। নামের দিক দিয়েও কোন অসামঞ্জস্য পরিলক্ষিত হয় না। তবে, রত্নাকরের কন্দ, ঘট, রাগকদম্বক ও পঞ্চতালেশ্বর নামক প্রবন্ধ চারটি পারিজাতে কন্দুক, ঘট্ট, রাগমিশ্রক ও পঞ্চতালরূপে উল্লিখিত হয়েছে। এ ছাড়া, পারিজাতের ৫৫৩ সূত্রের শেষে "ইত্যাদি সংশ্রয়াঃ" যুক্ত হওয়ার ফলে, আমরা যেমন আলোচ্য ২৪টি প্রবন্ধ ছাড়াও আরও অনেক অনুল্লিখিত আলি-জাতীয় প্রবন্ধর অস্তিত্ব কল্পনা করবার সুযোগ পাচ্ছি, রত্নাকরে তেমন কোন কিছু অনুমান করবার অবকাশ নেই। পরন্তু, রত্নাকরে সঠিক ২৪টি আলি জাতীয় প্রবন্ধর কথাই উল্লিখিত হয়েছে—"ইত্যাদির" অবকাশ আছে বিপ্রকীর্ণ প্রবন্ধর সংখ্যা সম্পর্কে। এ সম্বন্ধে, আমরা যথাস্থানেই আলোচনা করবো। ৫৫১—৫৫৩

কর্ণাট ভাষয়োৎপন্নঃ প্রবন্ধো বর্ণ সংজ্ঞকং।
স এব স্বরতালাভ্যাং বর্ণস্বরোঽপি কথ্যতে ॥ ৫৫৪

যে সকল প্রবন্ধ কর্ণাটিক ভাষায় বিরচিত তাকেই বলে বর্ণ প্রবন্ধ। এবং উক্ত প্রবন্ধগুলিই যখন আবার স্বর ও তালভুক্ত হয়ে গীত হয়, তখন তার নাম হয়ে যায় বর্ণস্বর প্রবন্ধ। ৫৫৮

টিপ্পনী : বর্ণ প্রবন্ধ সম্পর্কে পারিজাতকার যা বলেছেন তাতে মনে হয়, এই প্রবন্ধগুলি অন্ধ্র, মদ্র, তামিল, তেলেগু প্রভৃতি দক্ষিণদেশীয় ভাষায় রচিত হতো এবং পরিবেশিত হতো অনিযুক্ত পদ্ধতির মাধ্যমে। কিন্তু, বর্ণ প্রবন্ধ প্রসঙ্গে রত্নাকর যা বলেছেন তার সঙ্গে পারিজাতের সামঞ্জস্য নেই। শার্ঙ্গদেব বলেছেন, বর্ণ প্রবন্ধে বিরুদ অপরিহার্য এবং প্রবন্ধগুলি গাওয়া হয়ে থাকে বর্ণ-তালের মাধ্যমে। অর্থাৎ রত্নাকরের আমলে বর্ণ প্রবন্ধ রীতিমত তালযুক্ত হয়েই গীত হতো এবং প্রবন্ধর মধ্যে কোন ধাতুর উল্লেখ না থাকলেও বিরুদের প্রয়োগ ছিল অপরিহার্য। ব্যাপারটা বিশ্লেষণ করে টীকাকার কল্লিনাথ মন্তব্য করেছেন, বর্ণ প্রবন্ধ ছিল ভাবনী জাতীয় ত্রি-ধাতুক প্রবন্ধ। অর্থাৎ, ধাতুর উল্লেখ না থাকলেও গানের পদগুলিকে ধাতু ব্যবস্থানুযায়ী পরের পর পরিবেশন করা হতো। সর্বোপরি, বর্ণ তাল আবার ছিল তিন রকমের। যথা—

ত্র্যস্রবর্ণ (২ লঘু+২ দ্রুত+২ লঘু মাত্রা)

মিশ্রবর্ণ (১৪ দ্রুত+২ প্লুত+২ দ্রুত+১ প্লুত+১ লঘু+১ প্লুত+১ লঘু মাত্রা)

চতুরস্রবর্ণ (১ প্লুত+১ লঘু+২ দ্রুত+১ প্লুত+১ লঘু মাত্রা)

বর্ণস্বর প্রবন্ধ সম্পর্কে পারিজাতকার বলেছেন, পূর্বোক্ত বর্ণ প্রবন্ধকেই যখন আবার স্বর ও তালযুক্ত করে নির্যুক্ত পদ্ধতির মাধ্যমে পরিবেশন করা হয়, তখন তার নাম হয়ে যায় বর্ণস্বর প্রবন্ধ। নির্যুক্ত অনির্যুক্তর প্রয়োগ ব্যবস্থাটা দুর্বোধ্য নয়; কিন্তু, প্রবন্ধটির মধ্যে স্বরযুক্ত করা অর্থে পারিজাতকার কী বলতে চেয়েছেন সেটা ঠিক বোঝা যাচ্ছে না। বর্ণস্বর নামটির দিকে লক্ষ্য করলে বোঝা যায়, ব্যাপারটা একালের সরগম-গীতির মতো নিরঙ্কুশ ছিল না। কিন্তু, তেলেনা চতুরঙ্গ প্রভৃতি গানের অন্তর্গত "স্বরগ্রাম" অংশবিশেষরূপেও গ্রাহ্য হতো কিনা সন্দেহ। কারণ, তেলেনা চতুরঙ্গ প্রভৃতি গানের বৈশিষ্ট্য অর্থহীন বাণীর মাধ্যমেই প্রকট হয়ে ওঠে, তার মধ্যে কথঞ্চিৎ পরিমাণে অর্থযুক্ত বর্ণর অস্তিত্ব থাকলেও সেটা এমনই অকিঞ্চিৎকর যে গীতি-পদ্ধতির নামকরণের সহায়ক হতে পারে না।

অপরপক্ষে, পারিজাতের "তাল"-কে যদি "তাল-অক্ষর" হিসাবে গ্রাহ্য করা হয়; অর্থাৎ পাট্ হিসাবেই অনুমান করে নেওয়া যায়, তাহলে দেখা যাবে বর্ণস্বর প্রবন্ধ প্রসঙ্গে রত্নাকরের বক্তব্য কথঞ্চিৎ পরিমাণে পারিজাতেরই অনুরূপ। শার্ঙ্গদেব বলেছেন, স্বর, পাট্, পদ ও তেন-যুক্ত গীতিকেই বর্ণস্বর প্রবন্ধ বলে। গানের মধ্যে স্বর, পাট্ প্রভৃতির বিন্যাসভেদে প্রবন্ধটির চারটি ভেদও হতে পারে। ৫৫৪

গদ্যং নিগদ্যতে ছন্দোহীনং পদ-কদম্বকম্।
উদগ্রাহধ্রুবকৌ যস্য পাটৈরেব বিনির্মিতৌ।
পদৈঃ কৃত্বান্তরাভোগৌ কৈবাড়োঽত্যন্ত শোভিতঃ॥ ৫৫৫

যে প্রবন্ধর পদগুলি ছন্দহীন তাকে গদ্য প্রবন্ধ বলে। যে প্রবন্ধর উদ্গ্রাহ ও ধ্রুব অংশ পাট্ দ্বারা এবং অন্তর ও আভোগ অংশ পদ দ্বারা রচিত, সেই অতি সুন্দর প্রবন্ধকে কৈবাড় প্রবন্ধ বলে। ৫৫৫

টিপ্পনী : গদ্য প্রবন্ধর পরিচয় প্রসঙ্গে পারিজাতকার যা বলেছেন তার সঙ্গে রত্নাকরের সামঞ্জস্য আছে, কিন্তু আংশিক। গদ্য প্রবন্ধর উদ্গ্রাহ অংশটি অবশ্য ছন্দহীন তথা অ-তালে গীত হতো। কিন্তু অ-তালের পরে ধ্রুব ও আভোগ অংশ

ছুটি গীত হতো স-তালে। এবং, এই স-তাল অনুষ্ঠানের মধ্যে ছয় রকম লয়ের কাজ যুক্ত করবার অবকাশ ছিল। যথা, দ্রুতা, বিলম্বিতা, মধ্যা, দ্রুত-মধ্যা, দ্রুত-বিলম্বা ও মধ্যা-বিলম্বিতা। গদ্য প্রবন্ধের কৌলীন্য প্রসঙ্গে রত্নাকর বলেছেন, গদ্যগুলি সামবেদ থেকে উৎপন্ন (গৃহীত?) হয়েছে এবং এর গেয় বস্তুর প্রকারভেদ হচ্ছে ন'টি। এর মধ্যে ছন্দশাস্ত্রসম্মত ছয়টি প্রকার হচ্ছে :—

বীর-রসে গেয়—উৎকলিকা,

শান্ত-রসে গেয—চূর্ণ ও বৃত্তগন্ধি।

শৃঙ্গার-রসে গেয়—ললিতা ও চিত্র।

হাস্য-রসে গেয—খণ্ড।

এই ছয়টি প্রকার-ভেদকে, মতান্তরে, আবার দুইটিমাত্র প্রকারভেদের মধ্যে গণ্ডীবদ্ধ করা যেতে পারতো। যথা, বেণী ও মিশ্র।

বলাবাহুল্য পারিজাত পাঠ করে গদ্য প্রবন্ধের ধাতু-ব্যবস্থা সম্বন্ধে কিছুই জানা যাচ্ছে না। রত্নাকরের মতানুযায়ী, গদ্য ছিল একটি ত্রি-ধাতুক প্রবন্ধ।

কৈবাড় প্রবন্ধ সম্পর্কে পারিজাতকার যা বলেছেন তার সঙ্গে রত্নাকরের সামঞ্জস্য নেই যদিও উভয় গ্রন্থে প্রবন্ধটি কৈবাড নামেই উল্লিখিত হয়েছে। রত্নাকর বলছেন, কৈবাড় প্রবন্ধের উদ্‌গ্রাহ ও ধ্রুব অংশের অনুষ্ঠান হয় পাট ও অক্ষর সহযোগে। শেষে, আর একবার উদ্‌গ্রাহ গেয়ে (ধ্রুব নয়) গান শেষ করতে হয়। এদিক দিয়ে দেখলে কৈবাড় ছিল দ্বি-ধাতুক প্রবন্ধ। কিন্তু, টীকাকার কল্লিনাথ মন্তব্য করেছেন "নেতা ও গায়কো" ভণিতাযুক্ত করে কৈবাড়ের মধ্যে আভোগের অনুষ্ঠান করা কর্তব্য। অর্থাৎ, কল্লিনাথের মতানুযায়ী এটিকে ত্রি-ধাতুক প্রবন্ধরূপেও গ্রহণ করবার অবকাশ রয়েছে। অপরপক্ষে, পারিজাতকার বলছেন, কৈবাড়ের উদ্‌গ্রাহ ও ধ্রুব অংশ কেবলমাত্র পাট্ (অক্ষর নয়) দ্বারা রচিত এবং অন্তর ও আভোগ অংশ পদদ্বারা রচিত—যার উল্লেখ রত্নাকরে নেই।

রত্নাকর আরও বলেছেন, কৈবাড় প্রবন্ধ দু' রকমের হয়। যথা, সার্থক ও অনর্থক। কিন্তু, পাট্-এর ক্ষেত্রে অর্থযুক্তি বা অর্থহীনতার তাৎপর্য কী হতে পারে সে সম্বন্ধে শার্ঙ্গদেব ও তাঁর টীকাকারদ্বয় কোন রকম আলোকপাত করেন নি। তবে, কৈবাড় প্রসঙ্গে রত্নাকরে আরও দু'টি ভেদের উল্লেখ দেখা যায়—শুদ্ধ ও মিশ্র। টীকাকার সিংহভূপাল এ সম্বন্ধে মন্তব্য করেছেন, যা কেবলমাত্র পাট্ দ্বারা বিরচিত তাকে বলে শুদ্ধ-কৈবাড় এবং শুদ্ধ-কৈবাড়ের মধ্যে

পদ-স্বরাদির মিশ্রণ ঘটলেই প্রবন্ধটি মিশ্র-কৈবাড় নাম গ্রহণ করে। সুতরাং এদিক দিয়ে দেখতে গেলে পারিজাতকারের বক্তব্য অনুযায়ী, কৈবাড়ের মধ্যে পাট্ ও পদের অস্তিত্ব ছিল বলা চলে। কিন্তু, পারিজাতকার প্রবন্ধগীতির মধ্যে ধাতু হিসাবে, একই সঙ্গে ধ্রুব ও অন্তর ধাতুর উল্লেখ কী করে করতে পারলেন সেইটাই দুর্বোধ্য। অন্তর ধাতুটি যে ধ্রুব ধাতুরই খণ্ড বিশেষ (৫০৭-৫০৮ সূত্রের টিপ্পনী দ্রষ্টব্য) এবং যে প্রবন্ধের মধ্যে অন্তর ধাতুর উল্লেখ থাকে তার মধ্যে যে কোন অজুহাতেই ধ্রুবর উল্লেখ থাকতে পারে না—প্রবন্ধ-সঙ্গীত-বিজ্ঞানের এই অতি প্রচলিত আইনটা যে কী করে আলোচ্য সূত্রের মধ্যে বে-আইনীরূপে উল্লিখিত হলো সেইটাই বিবেচ্য। বলাবাহুল্য, পারিজাতকার যে একাধিক ছিলেন এবং সকলেই যে অহোবলের মত সঙ্গীতজ্ঞ ছিলেন না, আলোচ্য সূত্রটিই তার অন্যতম প্রমাণ। সর্বোপরি, পারিজাতের কৈবাড নির্যুক্ত ছিল কিংবা অনির্যুক্ত ছিল সে সম্বন্ধেও কিছু অনুমান করা যাচ্ছে না। কিন্তু, কল্লিনাথের মন্তব্য পড়ে মনে হয়, কৈবাড় প্রবন্ধটি চারটি ভাগে বিভক্ত ছিল এবং শুদ্ধ কৈবাডগুলি অনির্যুক্ত ও মিশ্র-কৈবাড়গুলি নির্যুক্ত পদ্ধতির মাধ্যমে পরিবেশিত হতো। কিন্তু, কৈবাড সম্ভবতঃ চিরকালই দ্বিবিধ ছিল না অর্থাৎ পাট্ এবং পদ দ্বারা বিরচিত হতো না বা নির্যুক্ত-অনির্যুক্ত দ্বিবিধ পদ্ধতির মাধ্যমেও গীত হতো না। রত্নাকরের বহু পূর্ববর্তীকালে রচিত বৃহদ্দেশীতে দেখা যায়, কৈবাট্ (কৈবাড) কেবলমাত্র পাট্ দ্বারা রচিত হতো এবং গীত হতো গন্ধর্বতালে। ৫৫৫

সর্বার্থস্য চ গীতস্য গানশ্চেদঙ্কচারিণী। ৫৫৬-১

যে প্রবন্ধগীতির প্রতিপাদ্য বিষয়বস্তু সহজ সরল অর্থযুক্ত তাকেই অঙ্কচারিণী প্রবন্ধ বলে। ৫৫৬-১

টিপ্পনী: অঙ্কচারিণী প্রবন্ধের পরিচয় প্রসঙ্গে পারিজাতকার যে কয়টি কথা বলেছেন, তার মর্মোদ্ধার করা দুঃসাধ্য। বস্তুতঃ, আলোচ্য সূত্রের 'সর্বার্থস্য চ গীতস্য' কথাটির সম্ভাব্য মর্মার্থ নিয়ে অনেক রকম কল্পনা বিলাসের অবকাশ আছে। কিন্তু, অনুমান প্রমাণ নয়।

অঙ্কচারিণীর পরিচয় প্রসঙ্গে শার্ঙ্গদেব বলেছেন—

বীররৌদ্রাদ্ভুতৈর্বদ্ধা বিরুদৈরঙ্কচারিণী।
বর্ণ্যনামাঙ্কিতাভোগা তালেনেষ্টেন গীয়তে॥

অর্থাৎ এই প্রবন্ধটি বীর ও রৌদ্র রসের প্রতিপাদক। বিরুদ হচ্ছে এর একমাত্র অঙ্গ। এবং, এর আভোগ অংশে নিহিত থাকে নায়কের নাম। বলাবাহুল্য, নায়ক অর্থে এখানে শৌর্য-বীর্যশালী যুদ্ধবীর বা হৃদয়বান দয়াবীর বা দানবীরকে বোঝাচ্ছে, যেহেতু, প্রবন্ধটি কেবলমাত্র বীর ও রৌদ্র রসেরই প্রতিবাদক। এ ছাড়া, অঙ্কচারিণীর একমাত্র অঙ্গ বিরুদের পরিবেশনার মধ্যেও বহুবিধ বৈচিত্র্য যুক্ত করবার ব্যবস্থা ছিল। ফলে, প্রবন্ধটির প্রকারভেদের সংখ্যা হয়ে গিয়েছিল ছয়। যথা, বাসবী কলিকা, কৃষ্ণা, বীরবতী, বেদোত্তরা ও জাতিমতী। ৫৫৬-১

কন্দঃস্যাদেক খণ্ডেন গতির্যস্য বিলম্বিতা ॥ ৫৫৬-২

যে প্রবন্ধর একটি খণ্ডের গতি (লয) বিলম্বিত তাকেই কন্দ প্রবন্ধ বলে। ৫৫৬-২

টিপ্পনী: কন্দ প্রবন্ধ সম্পর্কে পারিজাতকারের বক্তব্য সম্ভবতঃ সমসাময়িককালে সুস্পষ্ট ছিল, কিন্তু, বর্তমানে দুবোধ্য। এ সম্বন্ধে শার্ঙ্গদেব যা বলেছেন, তা পড়ে মনে হয় কন্দর প্রচলন ছিল কেবলমাত্র কর্ণাটিক ভাষাভাষীদের মধ্যেই এবং প্রবন্ধটি ছিল তাল-বর্জিত। কিন্তু তাল-বর্জিত প্রবন্ধ অর্থে এখানে ছন্দহীন আলাপজাতীয় কোন কিছু বোঝাচ্ছে না। বা, বর্তমানে প্রচলিত বিলম্বিত খেয়াল নামক একজাতীয় গানের প্রতিপাদ্য "বিস্তার-কর্মর" মতোও কোন পদ্ধতি বোঝাচ্ছে না। কারণ, এ সম্পর্কে কল্লিনাথ মন্তব্য করেছেন "তালরূপেণ শূন্যা গেয ইত্যর্থ ন তাল নিয়মশূন্য ইতি বিবক্ষিতঃ"। অর্থাৎ, কন্দর মধ্যে ছন্দ ছিল। এবং সে ছন্দকে রূপায়িত করবার জন্য যেমন ছিল সুস্পষ্ট মাত্রার অস্তিত্ব তেমনি তার বিভাগজনিত আইন-কানুনও ছিল নির্দিষ্ট। হয়তো সে মাত্রার গতি—পারিজাতের বিবৃতি অনুযায়ী একদা বিলম্বিতই ছিল। কিন্তু ছিল। তবে, সেই মাত্রা সংখ্যার যোগফলের দ্বারা কোন নির্দিষ্ট তালকে আশ্রয় করবার সুযোগ সুবিধা ছিল না। বস্তুতঃ কন্দ প্রবন্ধ গাওয়া হতো "আর্যা" নামক ছন্দর "গীতি" নামক একটি প্রকারের মাধ্যমে। এই "আর্যা-গীতি" ছন্দর মাত্রাসমষ্টি ছিল প্রথমার্ধে ৩০+দ্বিতীয়ার্ধে ৩০=৬০। কিন্তু, এই মাত্রাসমষ্টিকে ছন্দ বজায় রেখে তালে বদ্ধ করবার উপায় ছিল না। অপরপক্ষে, কন্দ সম্পর্কে রত্নাকরের বিবৃতি পাঠ করে বর্তমানের "জোড়" বা "আথরের" পরিবেশনা পদ্ধতির মতো একটা গীতি-রীতির উদাহরণ আমাদের সংস্কারকে আচ্ছন্ন করে।

কিন্তু, কন্দ ছিল স্বয়ংসম্পূর্ণ—জোড বা আথরের মতো কোন গীতি-পদ্ধতির বিক্ষিপ্ত অংশ নয়। ৫৫৬-২

শম্পা-তালেন তুরগ-লীলা সা সুখদায়িনী। ৫৫৭-১

শম্পা তালে গঠিত শ্রুতিমধুর গানকে বলে তুরগ-লীলা। ৫৫৭-১

টিপ্পনী: পারিজাতের আমলে তুরগ-লীলা প্রবন্ধটি সম্ভবতঃ শম্পা-তালেই গাওয়া হতো। কিন্তু, এই শম্পা-তালের মাত্রা বিভাগ ও লয়-ব্যবস্থা কী ছিল সে সম্বন্ধে আমরা সঠিক কিছু জানতে পারছি না। রত্নাকরে তুরগ লীলা তুরঙ্গ-লীল বা হয-লীল নামে চিহ্নিত হয়েছে এবং স্বনামধন্য হয়েছে তুরঙ্গ-লীল বা হয়-লীল তালের নামেই—শম্পা-তালের ইঙ্গিতমাত্রও কোথাও নেই। তুরঙ্গ-লীল তালের লক্ষণ হচ্ছে "বিরামান্তদ্রুতদ্বয়াৎ দ্রুতৌ তুরঙ্গ-লীলঃ স্যাৎ"। অর্থাৎ পরের পর দুটি (০০-০০) দ্রুত মাত্রার পর একটি থেমেই আবার আরও দুটি দ্রুত মাত্রার অনুষ্ঠান (১+১ (১/২) ১+১)।

তুরঙ্গ-লীল বা হয়-লীল প্রবন্ধটি ছিল মূলতঃ দ্বিবিধ। গদ্যজ ও পদ্যজ। কিন্তু, পদ্যজ প্রকারটি ছিল আবার চার রকমের। যথা—

১। প্রবন্ধের প্রথমার্ধটি যখন পদের মাধ্যমে ও হয়-লীল তালের সাহায্যে গীত হয় এবং উত্তরার্ধটি যখন গদ্যের অন্তর্গত হয়ে গীত হয় অ-তালে।

২। প্রবন্ধের উত্তরার্ধটি যখন পদের মাধ্যমে ও হয়-লীল তালের সাহায্যে গীত হয় এবং প্রথমার্ধটি যখন অ-তালে গীত হয় গদ্যের অন্তর্গত হয়ে।

৩। প্রবন্ধের প্রথম ও উত্তর উভয় অংশই যখন পদের মাধ্যমে ও হয়-লীল তালের সাহায্যে গীত হয়।

৪। প্রবন্ধের প্রথমার্ধটির মধ্যে যখন পদ ছাড়াও অধিকন্তু হিসাবে স্বর ও বিরুদ যুক্ত করা হয় এবং দ্বিতীয়ার্ধটির মধ্যে কেবলমাত্র পদের অস্তিত্ব বজায় রেখে যখন সমস্ত গানটিকেই হয়-লীল তালের সাহায্যে গাওয়া হয়।

তুরঙ্গ-লীল বা হয়-লীল প্রবন্ধ ছিল একটি মেলাপকহীন ত্রিধাতুক প্রবন্ধ। ৫৫৭-১

তালেন ধ্রুব নাম্না তু গজলীলা প্রতিষ্ঠিতা॥ ৫৫৭-২

ধ্রুবতালে বিরচিত প্রবন্ধ গানকে বলে গজলীলা। ৫৫৭-২

টিপ্পনী: পারিজাতের গজলীলা প্রবন্ধ ধ্রুবতালে গীত হতো। কিন্তু রত্নাকরে গজলীল চিহ্নিত হয়েছে গজলীল নামক তালটির জন্যই। গজলীল

তালের লক্ষণ হচ্ছে "বিরামান্তমুক্তং লঘু চতুষ্টয়ম্"। অর্থাৎ (।।।।') মাত্রা। এখানে লঘু মাত্রাকে যদি দ্রুত মাত্রার দ্বিগুণরূপে গ্রহণ করা যায় তাহলে গজলীলের মাত্রা বিভাগ হবে ২+২+২+২+(১) বস্তুতঃ গজলীল প্রবন্ধের যাবতীয় বিধি-ব্যবস্থা ছিল হয়-লীল প্রবন্ধের মতোই, পার্থক্য পরিলক্ষিত হতো কেবল তালেব জন্যই। হয়-লীল ছিল দ্রুত মাত্রাযুক্ত এবং গজলীল ছিল লঘু মাত্রাযুক্ত। ৫৫৭-২

দ্বিপদীস্যাদ্ দ্বিখণ্ডেন ভবেদ্যস্য-গতি ত্রয়ম্। ৫৫৮-১

যে প্রবন্ধের প্রথমার্ধ ও উত্তরার্ধ উভয় অংশের মধ্যেই তিন রকম গতি (বিলম্বিত, মধ্য ও দ্রুত) পরিলক্ষিত হয়, তাকেই বলে দ্বিপদী প্রবন্ধ। ৫৫৮-১

টিপ্পনী: দ্বিপদী সম্পর্কে পারিজাতকার যা বলেছেন তার সঙ্গে রত্নাকরের সামঞ্জস্য নির্ণয় করা সহজসাধ্য নয়। শার্ঙ্গদেব বলেছেন, দ্বিপদী প্রবন্ধ করুণা নামক তালে রচিত হয়ে থাকে। করুণা তালের লক্ষণ হচ্ছে "গুরুণা করুণো মতঃ" (ऽ) অর্থাৎ গুরুমাত্রাকে যদি এখানে লঘু মাত্রার দ্বিগুণ রূপে গ্রহণ করা যায় তাহলে করুণার মাত্রা বিভাগ হবে ৪+৪+৪+৪+২+২+২।

নামেই স্বপ্রকাশ দ্বিপদী ছিল দুই পাদযুক্ত প্রবন্ধ। কিন্তু, দ্বিধাতুক ছিল না। এর প্রথমার্ধ ছিল উদগ্রাহ ও দ্বিতীয়া ছিল ধ্রুব। অতঃপর, আভোগের অনুষ্ঠান করা হতো অতিরিক্ত পদ রচনা করে। বলাই বাহুল্য, গণ, তথা মাত্রাভেদে দ্বিপদীর প্রকারভেদও ছিল আট রকম। যথা, শুদ্ধা, খণ্ডা, মাত্রা, সম্পূর্ণা, মানবী, চন্দ্রিকা, ধৃতি ও তারা। ৫৫৮-১

পূর্ব পূর্বাক্ষর প্রান্তো যোঽন্তোবর্ণচয়ঃ সচেৎ ॥ ৫৫৮-২
উত্তরোত্তর বাক্যাদৌ চক্রবালস্ত দুচ্যতে। ৫৫৯-১

পদের প্রান্তভাগে যে যে অক্ষর সন্নিবেশিত হয়েছে ঠিক সেই সেই অক্ষরযুক্ত বাক্য যদি পদের শেষের দিকেও পরের পর যোজিত থাকে তাহলে তার নাম হয় চক্রবাল প্রবন্ধ। ৫৫৮-২—৫৫৯-১

টিপ্পনী: চক্রবাল প্রবন্ধ সম্বন্ধে শার্ঙ্গদেব কিন্তু বিপরীত কথা বলেছেন। তিনি বলেছেন, যে প্রবন্ধের একটি পদের শেষের দিকে সন্নিবেশিত কয়েকটি অক্ষর পরের পর তার পরবর্তী পদগুলির প্রান্তে এসে যোজিত হতে থাকে

তাকেই বলে চক্রবাল প্রবন্ধ। এই প্রবন্ধটিও গদ্যজ ও পদ্যজ ভেদে দু রকমের হতো। কিন্তু, গদ্যজ প্রকারটিও নির্যুক্ত পদ্ধতির অন্তর্গত ছিল; পদ্যজ প্রকারের মতোই পদ-তালাদির নিয়মানুসারে পরিবেশিত হতো। অর্থাৎ চক্রবাল ছিল নিরঙ্কুশ তারাবলীজাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ।

টীকাকার কল্লিনাথের মতানুযায়ী চক্রবাল ছিল মেলাপকহীন ত্রিধাতুক প্রবন্ধ. যদিও, এর আভোগ অনুষ্ঠান উদ্‌গ্রাহ ও ধ্রুবর মতো অপরিহার্য ছিল না। ৫৫৮-২—৫৫৯-১

প্রসঙ্গক্রমে এখানে উল্লেখযোগ্য যে, পারিজাতের অন্তর্গত যে কয়টি প্রবন্ধের আলোচনা এতক্ষণ করা হলো (আটটি সূড্ ও দশটি আলি জাতীয় প্রবন্ধ) সেগুলি রত্নাকরে উল্লিখিত প্রবন্ধগুলির সঙ্গে যথাযথভাবে সামঞ্জস্য রক্ষা করেই পরের পর পারিজাতের মধ্যে পরিন্যস্ত হয়েছে। অতঃপর দেখা যাবে, উভয় গ্রন্থের অন্তর্গত আলি (চব্বিশটি) ও বিপ্রকীর্ণ (ছত্রিশটি) জাতীয় প্রবন্ধগুলি নাম ও সংখ্যার দিক দিয়ে সামঞ্জস্যযুক্ত হলেও তার পরিচিতির মধ্যে পূর্বেকার মতো ধারা-সঙ্গতি রক্ষিত হয়নি। পারিজাতের পরবর্তী প্রবন্ধ—অর্থাৎ, আলি জাতীয় প্রবন্ধের একাদশ সংখ্যক প্রতিপাদ্য "স্বরার্থ" থেকেই প্রবন্ধ পরিচিতির ধারার মধ্যে এই অসঙ্গতি পরিলক্ষিত হয়। ৫৫৮-২—৫৫৯-১

যত্র স্বরাক্ষরৈরেব বাঞ্ছিতার্থোঽভিধীয়তে ॥ ৫৫৯-২

স স্বরার্থঃ প্রবন্ধঃ স্যাদয় মন্মর্থ-নামকঃ। ৫৬০-১

যে প্রবন্ধে ষড়জ প্রভৃতি স্বরের সাহায্যেই গানের অভিলক্ষিত অর্থ পরিবেশিত হয়ে থাকে, তাকেই বলে স্বরার্থ প্রবন্ধ। ৫৫৯-২—৫৬০-১

টিপ্পনী: স্বরার্থ প্রবন্ধের পরিচয় প্রসঙ্গে পারিজাতকার যা বলেছেন তার সঙ্গে রত্নাকরের সামঞ্জস্য দেখা যায়। শার্ঙ্গদেব বলেছেন. যে প্রবন্ধে কেবলমাত্র সা-রে-গা-মা প্রভৃতি স্বরাক্ষর পরিবেশনার দ্বারাই শিল্পী তাঁর গীত-কর্মের অন্তর্নিহিত অর্থকে সুস্পষ্ট করে তোলেন তাকেই বলে স্বরার্থ প্রবন্ধ। নামেই সুপ্রকাশ, স্বরার্থ কথাটি যোগার্থযুক্ত। এ প্রবন্ধটিও ছিল শুদ্ধ ও মিশ্রভেদে দু'টি প্রকারে বিভক্ত। শুদ্ধ স্বরার্থ ছিল নিরঙ্কুশ স্বরের দ্বারা গঠিত। কিন্তু, শুদ্ধ অর্থে এখানে শুদ্ধ স্বর বোঝাচ্ছে না, শুদ্ধ ও বিকৃত দু'রকম স্বরের দ্বারা গঠিত প্রবন্ধকেই বোঝাচ্ছে। অপরপক্ষে, মিশ্র স্বরার্থ ছিল. স্বরের সঙ্গে অন্যান্য

অ-স্বর অক্ষরের সংমিশ্রণজাত গীত। স্বরার্থ প্রবন্ধের উদগ্রাহ ও ন্যাস স্বর ছিল অভিন্ন। অর্থাৎ যে স্বরটি উচ্চারণ করে গান আরম্ভ করা হতো ঠিক সেই স্বরেই ফিরে এসে গানের সমাপ্তি ঘটাতে হতো। অধিকন্তু, এটি ছিল "ব্যত্যাস"-ধর্মী প্রবন্ধ। অর্থাৎ, দুটি (সারে-রেসা) তিনটি (সারেগ', রেগাসা, গাসারে, রেসাগা, গারেসা)—এইভাবে সাতটি পর্যন্ত স্বর নিয়ে ঘুরিয়ে ফিরিয়ে যত রকমভাবে সম্ভবপর, স্বরার্থের ভেদ ছিল অসংখ্য। প্রবন্ধটি ছিল ত্রি-ধাতুক। কল্লিনাথের মতানুযায়ী, স্বরার্থের মধ্যে আভোগ অনুষ্ঠানের অবকাশ ছিল। অর্থাৎ স্বরার্থক আভোগহীন ত্রি-ধাতুক প্রবন্ধরূপে পরিবেশন করা ছিল অপরিহার্য, কিন্তু শিল্পী ইচ্ছা করলে এর মধ্যে আভোগের মতো একটি অঙ্গও যুক্ত করতে পারতো—যদিও স্বরার্থের আভোগের মধ্যে কী ভাবে বিরুদ যুক্ত হতো, অথবা আদৌ যুক্ত হতো কিনা সেটা ঠিক বোঝা যাচ্ছে না। ৫৫৯-২—৫৬০-১

তালেন রহিতা গাথা ধাতুনা সর্বদা যুতা ॥ ৫৬০-২

যে প্রবন্ধ তাল বর্জিত অথচ সর্বদাই ধাতুযুক্ত থাকে, তাকেই গাথা প্রবন্ধ বলে। ৫৬০-২

টিপ্পনী : গাথা প্রবন্ধের পরিচয় প্রসঙ্গে পারিজাতকার যা বলেছেন তার সঙ্গে রত্নাকরের সামঞ্জস্য আছে। শার্ঙ্গদেব বলেছেন, গাথা প্রবন্ধ রচিত হয় আর্যা ছন্দে। অর্থাৎ গাথার মধ্যে আর্যা ছন্দের অস্তিত্ব ছিল; কিন্তু, সে ছন্দগুলি কোন বিশেষ তালকে আশ্রয় করতে পারতো না। অধিকন্তু, গাথা প্রবন্ধের পদসংখ্যার মধ্যেও ভেদ ছিল। কোন গাথা হতো ত্রিপদী, কেউ হতো পঞ্চপদী কেউ বা হতো ষট্‌পদী। অনুরূপ, পদের মধ্যে আবার বর্ণাক্ষরেরও ভেদ ছিল অসংখ্য। বস্তুতঃ গাথা প্রবন্ধের পরিবেশনা পদ্ধতি ছিল আর্যা প্রবন্ধের মতোই। পার্থক্য এই যে, আর্যা প্রবন্ধ রচিত হতো সংস্কৃত ভাষায়, কিন্তু গাথা প্রবন্ধের ভাষা ছিল প্রাকৃত। আর্যা প্রবন্ধের মতো গাথাও ছিল দুটি অংশে বিভক্ত। এর প্রথমার্দ্ধটি ছিল উদ্‌গ্রাহ ধাতুর অন্তর্গত এবং গাইতে হতো দু'বার করে। অপরপক্ষে দ্বিতীয়ার্দ্ধটি ছিল ধ্রুব এবং গাইতে হতো মাত্র একবার। বলা বাহুল্য, আর্যার মতো গাথার মধ্যেও বিরুদযুক্ত আভোগ অনুষ্ঠানের অবকাশ ছিল; কিন্তু গান শেষ করতে হতো আর একবার উদ্‌গ্রাহ গেয়ে। ৫৬০-২

পদৈঃ স্বরৈঃ পদৈঃ পাটৈঃ পদৈস্তে দ্বিপদৈঃপুনঃ।
বিরুদেন পদৈঃ ক্রৌঞ্চপদাখ্যঃ সোভিধীয়তে॥ ৫৬১

যে প্রবন্ধর দুটি ধাতুর মধ্যে একটিতে স্বর ও অপরটিতে পদ থাকে; বা একটিতে পাট ও অপরটিতে পদ থাকে; কিংবা, দুটি ধাতুই পদ দ্বারা গঠিত অথবা, দুটি ধাতুর একটিতে বিরুদ ও অপরটিতে পদ থাকে, তাকেই বলে ক্রৌঞ্চপদ প্রবন্ধ। ৫৬১

টিপ্পনী: ক্রৌঞ্চপদ প্রবন্ধ প্রসঙ্গে পারিজাতকার যা বলেছেন তার সঙ্গে রত্নাকরের সম্পর্ক আকাঙ্ক্ষাকর। রত্নাকরের ক্রৌঞ্চপদে স্বরের কথা উল্লিখিত হয়েছে কিন্তু পাট ও বিরুদের অস্তিত্ব সম্বন্ধে ইঙ্গিতমাত্রও নেই। শার্ঙ্গদেব বলেছেন, ক্রৌঞ্চপদ প্রবন্ধ স্বর ও পদের দ্বারা গঠিত হয়ে গীত হয় প্রতিতালে। কিংবা প্রবন্ধটি ক্রৌঞ্চপদ ছন্দের মাধ্যমেও পরিবেশিত হতে পারে। প্রতিতালের লক্ষণ হচ্ছে ".লৌদ্রুতৌ প্রতিতাল স্যাৎ"। অর্থাৎ, দুটি লঘু ও দুটি দ্রুত (।।OO) মাত্রার অনুষ্ঠান। অপরপক্ষে, ক্রৌঞ্চপদা ছন্দকে, তার গণ-বিভাগ অনুযায়ী মাত্রা-বিভাগ করলে হয়. SII+SSS+IIS+SII+III+III+III+III+S; কিন্তু, ক্রৌঞ্চপদ প্রবন্ধ পরিবেশনার ক্ষেত্রে কোন নির্দিষ্ট ছন্দ বজায় রাখাটা অপরিহার্য ছিল না। এ প্রবন্ধর উদগ্রাহ অংশটি ছিল নিরঙ্কুশ স্বরযুক্ত এবং অপর অংশটি ছিল পদযুক্ত ধ্রুব। কল্লিনাথের মতানুযায়ী ক্রৌঞ্চপদ ছিল ত্রিধাতুক। অর্থাৎ, উল্লিখিত দুটি অংশের মধ্যে অপর কোন ধাতু অনুষ্ঠানেরও অবকাশ ছিল। কিন্তু, গান শেষ করতে হতো স্বর-আচরণ দ্বারা। অর্থাৎ উদগ্রাহ অংশের পুনরাবৃত্তিটিই আভোগরূপে পরিবেশিত হতে পারতো। বলা বাহুল্য, ক্রৌঞ্চপদ ছিল নির্যুক্ত প্রবন্ধ। ৫৬১

তালেন হংস নাদাৎ তু কলহংসোভিধীয়তে। ৫৬২-১

যে প্রবন্ধ গাইবার সময় তার তালাঘাতজনিত শব্দর মধ্যে হাঁসের ডাকের মতো (ছন্দোময়) শব্দ উত্থিত হয়, তাকেই বলে কলহংস প্রবন্ধ। ৫৬২-১

টিপ্পনী: কলহংসর পরিচয় প্রসঙ্গে পারিজাতকার যা বলেছেন তার মধ্যে একটা ছন্দর ইঙ্গিত পাওয়া যায়; কিন্তু, সে ছন্দর মাত্রা-ব্যবস্থাটা কী ছিল তা জানা যায় না। রত্নাকরে দেখা যায়, প্রবন্ধটি কলহংস নামক একটি বিশেষ ছন্দেই রচিত হতো। টীকাকার কল্লিনাথের মতানুযায়ী কলহংস ছিল„ হংসাখ্যমেব কলহংসম্",তথা—কলহংসস্তা ছন্দসো লক্ষণং ভারতী।

জগত্যাং ন কূটভেদেষু মুনিনোক্তম্”। অর্থাৎ, এটি ছিল “জগতী” পর্যায়ের “হংস” নামক দ্বাদশ অক্ষরযুক্ত ছন্দ এবং এই দ্বাদশ অক্ষরযুক্ত পদের ২, ৪, ৬, ৭, ১৪ ও ১২ সংখ্যক অক্ষরগুলি হতো গুরুমাত্রাযুক্ত। হংস বা কলহংস ছন্দটি ছিল “ঝম্পা” প্রভৃতি তালের আশ্রিত। ঝম্পা তালের লক্ষণ হচ্ছে “বিরামান্তং দ্রুতদ্বন্দং লঘুস্তথা”। অর্থাৎ, ১২+১২+২ অথবা ৩+৩+৪।

কলহংস প্রবন্ধেরও দুটি প্রকার ছিল—বর্ণজ ও মাত্রিক। বর্ণজ কলহংস ছিল অ-নিয়মিত গণযুক্ত পদ্যজ। কিন্তু, পদ্যজ ও গদ্যজ তথা বর্ণজ ও মাত্রিক উভয় প্রকার কলহংসর মধ্যেই মাত্রা সমষ্টির কোন পার্থক্য পরিলক্ষিত হতো না। এই প্রবন্ধর প্রতি পাদের শেষে স্বর যুক্ত করতে হতো এবং গান শেষ করতে হতো স্বরানুষ্ঠানের মাধ্যমেই। কলহংসর প্রথমার্ধটি ছিল উদ্‌গ্রাহ এবং উত্তরার্ধটি ছিল ধ্রুব। অধিকন্তু, এর মধ্যে আভোগ অনুষ্ঠানেরও অবকাশ ছিল। সুতরাং, প্রবন্ধটি ছিল ত্রিধাতুক নির্যুক্ত প্রবন্ধ। ৫৬২-১

যোঽনিবদ্ধো নিবদ্ধশ্চ দ্বিপথঃ সোঽভিধীয়তে॥ ৫৬২-২

যে প্রবন্ধের কিছুটা অংশ নিবদ্ধ এবং কিছুটা অংশ অনিবদ্ধ, তাকেই বলে দ্বিপথ প্রবন্ধ। ৫৬২-২

টিপ্পনী: দ্বিপথ প্রবন্ধ সম্বন্ধে পারিজাতকার যা বলেছেন, তার সঙ্গে রত্নাকরের কথঞ্চিৎ সামঞ্জস্য আছে। কিন্তু আলোচ্যক্ষেত্রে পাঠককে স্মরণ রাখতে হবে, নিবদ্ধ-অনিবদ্ধ অর্থে এখানে নির্যুক্ত-অনির্যুক্ত বোঝাচ্ছে। যথার্থ পরিভাষার পরিবর্তে কেন যে এখানে নিবদ্ধ-অনিবদ্ধ কথাদুটি ব্যবহৃত হলো সে “কেন”-র রহস্য সম্বন্ধে ইতিপূর্বে আমরা একাধিকবার মন্তব্য করেছি। বস্তুতঃ সংস্কার বড বালাই। নিবদ্ধ-প্রবন্ধ ও নির্যুক্ত-প্রবন্ধ যদিও বা অভিন্ন সংজ্ঞার অন্তর্ভুক্ত না হয়েও সমধর্মী; কিন্তু অনিবদ্ধ ও অনির্যুক্তর পার্থক্য মূলে। অথচ, বক্তব্য পরিবেশন করবার সময়, যথোচিত ধ্যান-ধারণা থাকা সত্ত্বেও, বক্তা যে যথার্থ পরিভাষা সম্পর্কে অসাবধান হয়ে পড়েন তার অসংখ্য প্রমাণ প্রাচীন পুঁথি-পত্রাদির মধ্যে নিহিত আছে। নির্যুক্তর বিপরীতে অনির্যুক্তর প্রয়োগ শ্রুতিমধুরও বটে বিজ্ঞান-সম্মতও বটে। কিন্তু, এক্ষেত্রে নিবদ্ধর বিপরীতে অনিবদ্ধর প্রয়োগ শ্রুতিমধুর হলেও বিজ্ঞানসম্মত নয়। নিবদ্ধ প্রবন্ধর মতো অনিবদ্ধও আর এক শ্রেণীর প্রবন্ধ-গীতি। কিন্তু নির্যুক্ত ও অনির্যুক্ত হচ্ছে গীতিপদ্ধতি এবং এই দ্বিবিধ পদ্ধতিই নিবদ্ধ-প্রবন্ধর মধ্যে

প্রযোজিত হয়ে থাকে। অপরপক্ষে, অনিবদ্ধ সম্পূর্ণ পৃথক শ্রেণীর প্রবন্ধ গীতি এবং সে প্রবন্ধ-গীতির সম্যক্ পরিচয় পরিবেশন করা যে অত্যন্ত অসুবিধাজনক সে সম্বন্ধে আমরা ৪৯৯ সূত্রের টিপ্পনীতে বিশদভাবেই আলোচনা করেছি।

দ্বিপথ প্রবন্ধ সম্পর্কে শার্ঙ্গদেব বলেছেন, প্রবন্ধটি গাইতে হয় দ্বিপথ ছন্দের মাধ্যমে এখানে দ্বিপথ অর্থে দ্বিপথ নামক কোন বিশেষ ছন্দকে বোঝাচ্ছে না, যে ছন্দের গতি দু'রকম পদ্ধতির (পথ=পথ) মাধ্যমেই ব্যবহৃত হতে পারে, আলোচ্যক্ষেত্রে দ্বিপথ ছন্দ অর্থে সেই রকম একটা ছন্দকেই বোঝাচ্ছে—যার গতি নির্যুক্ত ও অনির্যুক্ত অর্থাৎ স-তাল ও অ-তাল এই দু'রকম পদ্ধতির মধ্যেই বজায় থাকতে পারে। মূলত দ্বিপথ প্রবন্ধের চারটি প্রকার ছিল। যথা :—

১। স্বরযুক্ত গীতি।—যার কিছুটা অংশ ছিল অনির্যুক্ত ও কিছুটা অংশ ছিল নির্যুক্ত। অর্থাৎ, এই প্রকারটির সঙ্গে বর্তমানের সরগম-গীতির কিছুটা সামঞ্জস্য ছিল বলা চলে। বস্তুত, সরগম-গীতির অ-তাল আলাপাংশও সরগম-এর সাহায্যেই গীত হয়।

২। গমকালপ্তির দ্বারা অনির্যুক্ত।—অর্থাৎ এই প্রকারটি ছিল একালের অ-তাল রাগালাপের মতো বা গজল গানের "শের"-এর মতো। পার্থক্য ছিল কেবল বাণীতে। একালের আলাপের বাণীতে অর্থহীন কথা যুক্ত থাকে; কিন্তু আলোচ্য প্রকারটির বাণীতে অর্থযুক্ত কথা থাকতো—যেমন থাকে গজলের "শের"-এর মন্ত্রোচ্চারণ পদ্ধতির মধ্যে।

৩। স্বর ও গমকালপ্তি উভয়ের দ্বারাই নির্যুক্ত।—অর্থাৎ এই প্রকারটির সব কিছুই তালযুক্ত ছিল কিন্তু, এই প্রকারটির সঙ্গে পরবর্তীকালের তারানা, খেয়াল, চতুরঙ্গ জাতীয় গানের সামঞ্জস্য ছিল না যেহেতু তারানা ত্রিবট জাতীয় গানে অর্থহীন বাণী যুক্ত থাকে।

৪। স্বর ও গমকালপ্তি—এ দুটির কোনটিই ব্যবহৃত হতো না।—তাহলে এই প্রকার গীতের মধ্যে কী ব্যবহৃত হতো? বলা বাহুল্য, অনেক চেষ্টা করেও এই প্রকারটির প্রয়োগজনিত বিষয়বস্তু সম্পর্কে আমরা কোন সিদ্ধান্তে উপনীত হতে পারিনি।

প্রসঙ্গক্রমে এখানে একথাও উল্লেখযোগ্য যে, দ্বিপথ প্রবন্ধের প্রকারভেদ প্রসঙ্গে শার্ঙ্গদেব ও তাঁর টীকাকারদ্বয় নিবদ্ধ ও অনিবদ্ধ কথাদুটি ব্যবহার

করেছেন। বোঝবার সুবিধার জন্য আমরা নিবদ্ধ ও অনিবদ্ধর পরিবর্তে নির্যুক্ত ও অনির্যুক্ত সংজ্ঞাদুটির প্রয়োগই বাঞ্ছনীয় মনে করেছি।

এখানে প্রশ্ন উঠতে পারে, দ্বিপথ যে "দ্বিবিধ পন্থী" অর্থে ব্যবহৃত হয়েছে এবং তার প্রয়োগের মধ্যে অর্থাৎ গমকালপ্তির মধ্যে যে অর্থযুক্ত বাণী থাকতোই তার প্রমাণ কী?— প্রমাণ স্বভাবতেই আছে—"দোহ" বা "দোধক" ছন্দের উদাহরণে। দ্বিপথ প্রবন্ধর অন্তর্গত স্বরানুষ্ঠান অংশেও গমকালপ্তির বিষয়বস্তু প্রখ্যাত "দোধক" ছন্দের মাধ্যমেই পরিবেশিত হতো। এই ছন্দটির লক্ষণ হচ্ছে "দোধকো ভৌ ভগৌ গিতি"। অর্থাৎ, এর গতির মধ্যে যথাক্রমে তিনটি ভ-গণ ও দুটি গুরু মাত্রার (ऽ॥+ऽ॥+ऽ॥+ऽऽ) অস্তিত্ব থাকতো। এবং এই ছন্দের ব্যবহৃত ভাষাটি যদি সংস্কৃতের পরিবর্তে প্রাকৃত হতো তাহলে "দোধক" "দোহ" রূপে চিহ্নিত হতো। অতএব প্রমাণিত হচ্ছে, দ্বিপথ প্রবন্ধর প্রয়োগদ্যোতিত নিবদ্ধ বা নির্যুক্ত কিংবা অনিবদ্ধ বা অনির্যুক্ত অংশগুলির বাণী অর্থযুক্ত সংস্কৃত অথবা প্রাকৃত ভাষার মাধ্যমেই রচিত হতো এবং পরিবেশিত হতো "দোধক" নামের একটি ছন্দের মাধ্যমে।

মাত্রা ও গণ ভেদে দ্বিপথ প্রবন্ধের আটটি (?) ভেদ হতো। যথা, সারঙ্গী, ভ্রমরী, হংস, কুররী, চন্দ্রলেখা, কুঞ্জর, ... হংসক্রীড় ও মগরণ

দ্বিপথ প্রবন্ধ-গান শেষ করা হতো "স্বরান্তিক"-এর মাধ্যমে। অর্থাৎ, স্বর আচরণের মাধ্যমে। অর্থাৎ, কল্লিনাথের মতানুযায়ী উদ্গ্রাহ, মেলাপক ও ধ্রুব তো ছিলই. অনিরুদ্ধ ... অনুযায়ী ... আভোগ আচরণেরও অবকাশ ছিল। ... দ্বিপথ ছিল একটি চার ধাতুযুক্ত প্রবন্ধ। ৬২-২

আর্যাবৃত্তেন সঞ্জাতেয় মার্যাহন্বর্থ নামকা। ৫৬৩ ১

যে প্রবন্ধ আর্যা ছন্দে রচিত তাকেই বলে আর্যা-প্রবন্ধ। এই আর্যা নামটিও যোগার্থযুক্ত। ৫৬৩-১

টিপ্পনী: ইতিপূর্বে ৫৬-২ ও ৫৮০-২ সূত্রের অন্তর্গত কন্দ ও গাথা প্রবন্ধ প্রসঙ্গে আমরা আর্যা ছন্দ সম্পর্কে দু'চার কথা বলেছি। আর্যা-প্রবন্ধ সম্পর্কে শার্ঙ্গদেব যা বলেছেন তা পড়ে মনে হয় প্রবন্ধটি মূলতঃ দুটি ধাতুযুক্ত ছিল—উদ্গ্রাহ ও ধ্রুব এবং গাওয়া হতো আর্যা ছন্দে। প্রবন্ধটির বৈশিষ্ট্য ছিল এই যে, এর উদ্গ্রাহ অংশের শেষে স্বর যুক্ত করতে হতো এবং গাইতে

হতো দু'বার করে। অপরপক্ষে ধ্রুব অংশটি গাইতে হতো মাত্র একবার। শেষে, আর একবার উদ্গ্রহ গেয়ে গান শেষ করতে হতো। কিন্তু, মূলতঃ দ্বিধাতুক প্রবন্ধ হলেও আর্যার মধ্যে বিকল্পযুক্ত আভোগ আচরণেরও অবকাশ ছিল। অতএব, এটি ছিল একটি ত্রিধাতুক নির্যুক্ত প্রবন্ধ।

বলা বাহুল্য, আর্যা-প্রবন্ধেরও অসংখ্য প্রকার-ভেদ ছিল। কিন্তু, এ সম্বন্ধে জানতে হলে অনুসন্ধিৎসুদের পক্ষে ছন্দ-বিজ্ঞানের শরণাপন্ন হওয়া কর্তব্য। ৫৬১-১

কথান্তরং যত্র ভাতি সোহয়ং স্যাদ ধ্বনিকুট্টনী ॥ ৫৬১-২

যে প্রবন্ধ গানের মধ্যে প্রবাহ অর্থের আবরণে অপ্রকাশ্য অর্থান্তর থাকে তাকেই বলে ধ্বনিকুট্টনী প্রবন্ধ। ৫৬১-২

টিপ্পনী: এই প্রবন্ধটির পরিচয় প্রসঙ্গে পারিজাতকার যা বলেছেন তা পড়ে মনে হয়, কিছুদিন পূর্বে, বাংলাদেশে যে কবি-গান তরজা গান, প্রভৃতি প্রচলিত ছিল তার সঙ্গে ধ্বনিকুট্টনীর স্বধর্ম সামঞ্জস্যযুক্ত। কিন্তু, এসম্বন্ধে রত্নাকর সম্পূর্ণ অন্য কথা বলেছেন। শার্ঙ্গদেব বলেছেন, ধ্বনিকুট্টনী হচ্ছে উদগ্রাহ ও ধ্রুব ধাতুযুক্ত একটি দ্বিধাতুক প্রবন্ধ এবং এই ধাতুদুটিকে পরিবেশন করতে হয় বিভিন্ন তালে। অনেক রকম তালের মাধ্যমেই ধ্বনিকুট্টনী পরিবেশিত হতে পারে, কিন্তু, সে তালগুলি সম মাত্রা, সম যতি ও সম-বিরতিযুক্ত হওয়া চাই। অর্থাৎ, গানের মধ্যে তাল পরিবর্তন হলেও পাদের মধ্যে তাল-ফেরতা বারবার উদয় হওয়া [illegible], উদগ্রাহ বা ধ্রুব ধাতুর দুটি বা চারটি পাদের মধ্যে দুটি বা চারটি ভিন্ন ভিন্ন তাল যুক্ত করবার উপায় ছিল, কিন্তু অভিন্ন পাদের মধ্যে ভিন্ন তাল যুক্ত করবার অধিকার ছিল না। সর্বোপরি, নিষিদ্ধ ছিল ঝম্প ও কঙ্কাল তালের প্রয়োগ—যেহেতু, এ দুটি তাল ঢেঙ্কি (৫৮৬ সূত্র দ্রষ্টব্য) প্রবন্ধেও ব্যবহৃত হয়ে থাকে এবং ব্যবহারের ফলে ঢেঙ্কির সঙ্গে ধ্বনিকুট্টনীর পার্থক্য নির্ণয় করা সুকঠিন হয়ে পড়ে।

ধ্বনিকুট্টনী মূলতঃ দ্বিধাতুক প্রবন্ধ হলেও—ঢেঙ্কি প্রবন্ধের মতো—এর মধ্যে বিকল্প ধাতু হিসাবে মেলাপক আচরণেরও অবকাশ ছিল। অতএব, এদিক দিয়ে দেখতে গেলে ধ্বনিকুট্টনী ছিল ত্রিধাতুক নির্যুক্ত প্রবন্ধ। ৫৭৩-২

যত্র স্যাৎ তেন বাহুল্যং ঘট্টঃ স এব সম্মতঃ। ৫৬৪।১

যে প্রবন্ধর মধ্যে "তেনক"-এর বাহুল্য পরিলক্ষিত হয়, তাকেই বলে ঘট্ট প্রবন্ধ। ৫৬৪।১

টিপ্পনী ঃ ঘট্ট প্রবন্ধটি রত্নাকরে ঘট নামে উল্লিখিত হয়েছে। প্রবন্ধটির পরিচয় প্রসঙ্গে শার্ঙ্গদেব বলেছেন, ঘট প্রবন্ধ রচিত হয় দ্বিপদী (৫৫৮ সূত্র দ্রষ্টব্য) প্রবন্ধর অর্দ্ধাংশমাত্র অবলম্বন করে এবং গান শেষ করতে হয় "তেনক" অঙ্গ আচরণের দ্বারা। কিন্তু, দ্বি-পদী প্রবন্ধর অর্দ্ধাংশমাত্র অবলম্বন করে প্রবন্ধ রচনা করার অর্থ এক-পদী তথা একটিমাত্র ধাতুযুক্ত প্রবন্ধর উপস্থাপনা করা—যা সঙ্গীত-বিজ্ঞানের পরিপন্থী। সুতরাং, বুঝতে হবে, "তেন" বা "তেনক" অঙ্গ যুক্ত করে গান শেষ করার নির্দেশটি হচ্ছে তাৎপর্যপূর্ণ। শার্ঙ্গদেবও "তেনক" অর্থাৎ মাঙ্গলিক অর্থে প্রযোজিত শব্দ যোজনার দ্বারা গান শেষ করার কথা বলেছেন। এ ছাড়া, টীকাকার কল্লিনাথও মন্তব্য করে গেছেন—"দ্বিপদী প্রবন্ধর উদ্‌গ্রাহ অংশটির মধ্যেই "তেন" যুক্ত করে ঘট প্রবন্ধর অনুষ্ঠান করতে হয়।" অতএব স্পষ্টই বোঝা যাচ্ছে, ঘট-এর ধাতু সংখ্যা মূলতঃ একটিমাত্র (উদ্‌গ্রাহ) হলেও তার মধ্যে "তেন" যুক্ত করার ফলে একাধিক ধাতুর প্রভাব প্রকটিত হয়ে উঠত। অধিকন্তু, দ্বিপদীর মতো, ঘট প্রবন্ধর মধ্যেও স্বরানুষ্ঠান করবার অবকাশ ছিল। ৫৬৪।১

যচ্ছ্রুতং সর্ববৃত্তৈশ্চ বৃত্তং তৎ কথিতং বুধৈঃ॥ ৫৬৪।২

যে প্রবন্ধ সব রকম ছন্দের মাধ্যমেই রচিত হতে পারে, তাকেই বলে বৃত্ত প্রবন্ধ। ৫৬৪।২

টিপ্পনী ঃ বৃত্ত প্রবন্ধর পরিচয় প্রসঙ্গে পারিজাতকার যা বলেছেন, তার সঙ্গে রত্নাকরের সামঞ্জস্য আছে। বৃত্ত প্রবন্ধর পরিবেশনা পদ্ধতি সম্পর্কে রত্নাকরে তিন রকম পদ্ধতির কথা উল্লিখিত হয়েছে। যথা :—

১। শিল্পীর ইচ্ছানুযায়ী যে কোন ছন্দে ও যে কোন তালে বৃত্ত পরিবেশিত হতে পারে।

২। শিল্পীর ইচ্ছানুযায়ী যে কোন ছন্দে ও যে কোন তালে বৃত্ত পরিবেশিত হতে পারে, তবে, ছন্দের শেষে স্বর আচরণ করতে হবে।

৩ বৃত্ত প্রবন্ধ বৃত্ত নামক ছন্দের মাধ্যমেও পরিবেশিত হতে পারে।—বৃত্ত-ছন্দের অক্ষর সংখ্যা হচ্ছে ২০। গতি-বৈশিষ্ট্য হচ্ছে প্রতি

পংক্তির মধ্যে পরের পর একটি গুরু ও একটি লঘু বর্ণের সমাবেশ।— অর্থাৎ, গানের বাক্যাংশের মধ্যে যদি বৃত্ত-ছন্দের অনুরূপ গুরু ও লঘু বর্ণের অস্তিত্ব থাকে তবেই সে গানটিকে বৃত্ত-ছন্দের মাধ্যমে পরিবেশন করা সম্ভবপর হতে পারে। ৫৬৮,২

যাবদ্ ভিরক্ষরৈর্জাতা ক্রমাৎ সা মাতৃকাভবেৎ।
সবমন্ত্রময়ী যস্মাৎ সর্বসিদ্ধি প্রদায়িনী॥ ৫৬৫

যে প্রবন্ধের ভাষার মধ্যে 'অ' থেকে "ক্ষ" পর্যন্ত (মাতৃকা) অক্ষরগুলি ক্রমিক নিয়মানুসারে বর্তমান থাকে তাকেই বলে মাতৃকা প্রবন্ধ। এই মাতৃকা প্রবন্ধ সবমন্ত্রময়ী, সেই জন্য সর্বসিদ্ধি প্রদায়িনী। ৫৬৫

টিপ্পনী: মাতৃকা প্রবন্ধ সম্পর্কে পারিজাতকার যা বলেছেন তা অবিকল রত্নাকরের অনুরূপ। এই প্রবন্ধের পংক্তিগুলির মধ্যে "অ" থেকে "ক্ষ" পর্যন্ত মাতৃকা-অক্ষরগুলি যথাক্রমে অস্তিত্ব বজায় রাখতো। অর্থাৎ, প্রবন্ধটির প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয় চতুর্থ প্রভৃতি পংক্তিগুলির আদিতে যথাক্রমে, অ, আ, ই, ঈ থেকে আরম্ভ করে "ক্ষ" পর্যন্ত বর্ণমালা ঠিক পরের পর সাজানো থাকতো। মাতৃকা প্রবন্ধ দু'রকমের হতো। যথা—(১) দিব্য ও (২) দিব্য-মানুষী। যে মাতৃকা প্রবন্ধ নিরঙ্কুশ দেবভাষা অর্থাৎ সংস্কৃত ভাষায় রচিত হতো তাকে বলা হতো দিব্য এবং যে মাতৃকা প্রবন্ধ সংস্কৃত ও প্রাকৃত ভাষার মিশ্রণে রচিত হতো তাকে বলা হতো দিব্য-মানুষী। বলা বাহুল্য, মাতৃকা প্রবন্ধের প্রকারভেদও ছিল দ্বিবিধ—গদ্যজ ও পদ্যজ। দিব্য বা দিব্য-মানুষী যে রকমের মাতৃকা-প্রবন্ধই হোক না কেন, ছন্দহীন ও অনিযুক্ত প্রকারের হলে তাকে গদ্যজ পর্যায়ের অন্তর্গত করা হতো এবং ছন্দবদ্ধ নির্যুক্ত প্রকারের হলে সেটি হতো পদ্যজ। পদ্যজ মাতৃকা পরিবেশনার ক্ষেত্রে মার্গ এবং দেশী দু'রকমের তালই প্রযোজিত হতো। অর্থাৎ, দিব্য মাতৃকার ক্ষেত্রে মার্গ তাল এবং দিব্য মানুষী মাতৃকার ক্ষেত্রে দেশী তাল প্রযোজিত হতো — হয়তো, এই তালের প্রয়োগ সম্পর্কে কোন নির্দিষ্ট আইন মেনে চলা হতো না; তবে, গ্রন্থকারের বক্তব্য-ভঙ্গি দেখে আমাদের মনে হয়, তিনি দেবভাষা ও প্রাকৃত ভাষায় বিরচিত মাতৃকা সম্পর্কেই, মার্গ ও দেশী তাল প্রযোজনার এই বিধির "ভেদের" ইঙ্গিত দিয়ে গিয়েছেন। পরিশেষে, এই মাতৃকা প্রবন্ধের প্রয়োগ পরিবেশন সম্পর্কে শার্ঙ্গদেব বিশেষভাবে নির্দেশ দিয়ে গিয়েছেন—

অতি সাবধানে, অতীব শুদ্ধাচারে, এই সর্বমন্ত্রময়ী সর্বসিদ্ধিপ্রদায়িনী মাতৃকা প্রবন্ধ পরিবেশন করা কর্তব্য।

টীকাকার কল্লিনাথের মতানুযায়ী মাতৃকা প্রবন্ধ ছিল উদ্‌গ্রাহ, ধ্রুব ও আভোগযুক্ত ত্রিধাতুক নির্যুক্ত প্রবন্ধ এবং এর মধ্যে "গাতা" ও "নেতার" ভণিতা যুক্ত করা ছিল অবশ্য কর্তব্য। কিন্তু প্রবন্ধটির ধাতু-বিভাগ সম্বন্ধে কল্লিনাথ যে নির্দেশ বা মন্তব্য করে গিয়েছেন সে সম্বন্ধে আলোচনার অবকাশ আছে। যেমন, তিনি বলেছেন, মাতৃকার প্রথম থেকে ষোড়শ পদ পর্যন্ত অর্থাৎ "অ" থেকে "ঘ" পর্যন্ত উদ্‌গ্রাহ। "ক" থেকে পঁয়ত্রিশ পংক্তি পর্যন্ত ধ্রুব এবং আভোগ ধাতুর পদসমূহ কোন নির্দিষ্ট পদসংখ্যার বিষয়ীভূত নয়। বলা বাহুল্য, উদ্‌গ্রাহ ও আভোগ সম্পর্কে টীকাকারের নির্দেশ বা মন্তব্য সহজবোধ্য। কিন্তু, ধ্রুবর পদসংখ্যাটি কী ভাবে গণনা করা হতো ঠিক বোঝা যাচ্ছে না। উদ্‌গ্রাহের সমাপ্তি যদি "ঃ" বর্ণে হয়, তাহলে ধ্রুবর প্রারম্ভ "ক" থেকে হতে পারে কী করে। টীকাকার যে ভঙ্গিতে উদ্‌গ্রাহের পদ-সংখ্যার নির্দেশ করেছেন তাতে মনে হয় তিনি স্বর ও ব্যঞ্জনবর্ণের সংখ্যা [illegible] সামগ্রিক হিসাবেই গ্রহণ করেছেন। কিন্তু, ধ্রুবর [illegible] প্রসঙ্গে "ক" বর্ণ থেকে পদ আরম্ভ করার নির্দেশ দিয়ে "অ" থেকে [illegible] পেছিয়ে [illegible] নির্দেশ দিচ্ছেন [illegible] ধ্রুব ধাতুর প্রারম্ভ থেকে ব্যঞ্জনবর্ণের আদি বর্ণটিকে [illegible] হিসাবে গ্রহণ করার বলেছেন, ঠিক বোঝা যাচ্ছে না। অবশ্য, প্রবন্ধগানে [illegible] ব্যবস্থা [illegible] গানের মত [illegible]। প্রবন্ধ গানেও একই পদকে একাধিক বার মাধ্যমে পরিবেশন করবারও ব্যবস্থা ছিল। আলাপচারী ক্ষেত্রেও আভোগ ধাতুটির প্রয়োগ পরিবেশনা সম্পর্কে অনুরূপ ব্যবস্থাই গৃহীত হতো বোঝা যাচ্ছে। কিন্তু, যে উদ্‌গ্রাহ ধাতুর পদ-সংখ্যাটি ষোলতে সীমিত তার পরবর্তী ধ্রুব ধাতুর আদি পদ ১৩ বা "ক"-তে কী করে হতে পারে। ১৩ ও ১৬ সংখ্যক বর্ণ তথা পংক্তির অন্তর্গত তিনটি পংক্তির "ছেদ"-কে কী ভাবে ধাতু ব্যবস্থার মধ্যে যোজিত করে প্রবন্ধ-সঙ্গীত-বিজ্ঞানের আইন বজায় রাখা হতো, সেটা ঠিক বোঝা যাচ্ছে না। ৫৬৫

তোটক স্তোটকেনৈব বৃত্তেন স বিরাজতে ॥ ৫৬৬-১

তোটক ছন্দে বিরচিত প্রবন্ধকে তোটক প্রবন্ধ বলে। ৫৬৬-১

টিপ্পনী ঃ ছন্দ-বিজ্ঞান অনুযায়ী তোটক হচ্ছে জগতী জাতীয় ছন্দ। এই ছন্দের বৃত্ত রচিত হয় দ্বাদশটি অক্ষরের সাহায্যে। গানের প্রতি পাদে যথাক্রমে চারটি করে স-গণের (||s+||s+||s+||s) প্রয়োগ দ্বারা এই তোটক ছন্দ রচিত হয়। বলা বাহুল্য, আজকের দলের সংস্কার নিয়ে। |=একমাত্রা ও s=দু মাত্রা হিসাবে যদি গ্রহণ করা যায় তাহলে স গণের মাত্রা সংখ্যা হয়ে যাবে চার-চার। এবং চারটি স-গণের মাত্রা সংখ্যা দাঁড়াবে, সাকুল্যে ষোল-ষোল। কিন্তু, আলোচ্য ক্ষেত্রে লক্ষ্য করবার বিষয় ১২-টি অক্ষরের সমষ্টি—মাত্রা নয়। অর্থাৎ, তোটক প্রবন্ধ রচনা করবার সময় রচয়িতাকে এমনভাবে বর্ণ সংগ্রহ (coin) করতে হতো, যেগুলির যথাযথ বিন্যাসের ফলস্বরূপ তোটকের দ্বাদশ অক্ষর ও চারটি স-গণের অস্তিত্ব গানের মধ্যে বজায় থাকতে পারতো।

টোটক প্রবন্ধ ছিল দ্বিধাতুর নির্যুক্ত প্রবন্ধ। এর প্রথম অংশটি হতো উদ্‌গ্রাহ ও অপর অংশটি হতো ধ্রুব। অতঃপর শিল্পী ইচ্ছা করলে আভোগের অনুষ্ঠানও করতে পারতেন। এই প্রবন্ধের বৈশিষ্ট্য ছিল প্রতি পাদের শেষে স্বর যুক্ত করা। ৫৬৮-

রাগাণাং মিশ্রণাদেব সঞ্জাতো রাগ-মিশ্রকঃ ॥ ৫৬৯ ॥

অনেক রাগের মিশ্রণ ঘটিয়ে যে প্রবন্ধ রচিত হয়, তাকেই বলে রাগ-মিশ্র প্রবন্ধ। ৫৬৯ ॥

টিপ্পনী ঃ রত্নাকরে এর উল্লেখ নেই, কিন্তু সংগীতদর্পণে আছে এবং উভয় গ্রন্থেরই রচনা বিষয় ছিল। অর্থাৎ, প্রবন্ধটির মধ্যে অনেকগুলি রাগ সংযুক্ত করবার ব্যবস্থা ছিল। কিন্তু, আলোচ্য ক্ষেত্রে রাগ-মিশ্রণ অর্থে ঠুংরীর বন্দিশ তৈরি করার মতো কোন কিছু বোঝাচ্ছে না। বস্তুতঃ, রাগ-মিশ্রণ অর্থে এক রাগের সঙ্গে আর একটি রাগ মিশিয়ে কোন রকম "ধুন্" তৈরি করা হতো না বা "ছায়ালগের' অস্তিত্বকেও প্রকট করে তোলা হতো না। এই প্রবন্ধের প্রতিটি পদে ও বৃত্তের মধ্যে রাগ-ভেদ দেখাবার ব্যবস্থা ছিল বটে, কিন্তু এই ভেদ দেখাবার অজুহাতে কোন রাগের সুস্পষ্ট রূপকে অস্পষ্ট করে তোলবার অবকাশ ছিল না বা একটি রাগরূপকে বিদায় দিয়ে আর একটি রাগকে স্বাগত জানাবার সন্ধিক্ষণে "রূপ-বিভ্রম" সৃষ্টির অধিকারও স্বীকৃত হতো না।

রত্নাকরে আলোচিত রাগ-কদম্বক প্রবন্ধ ছিল মূলতঃ দু'রকমের—নন্দ্যাবর্ত ও স্বস্তিক। অপরপক্ষে স্বস্তিকের ভেদ ছিল আবার চার রকম। যথা:—

নন্দ্যাবর্ত—এতে চার রকমের ছন্দ, চার রকমের তাল এবং প্রতিটি পাদে ও বৃত্তে রাগ-ভেদ দেখানো হতো। বলা বাহুল্য, প্রবন্ধটির নাম রাগ-মিশ্রক তাল-মিশ্রক নয়। তাই, ক্ষেত্রবিশেষে, কোন শিল্পীর পক্ষে একটিমাত্র তালের সাহায্যে নন্দ্যাবর্ত পরিবেশন করবার অধিকার স্বীকৃত হতো, কিন্তু ছন্দ ও রাগ-ভেদের সংখ্যা চারটির কটি করবার উপায় ছিল না।

স্বস্তিক (১)—নন্দ্যাবর্তের বিধি-ব্যবস্থা দ্বিগুণিত হলে (৪×২=৮) প্রবন্ধটি স্বস্তিক-অব্জপত্র নাম গ্রহণ করতো। অর্থাৎ, প্রবন্ধের মধ্যে চারটির স্থলে আটটি ছন্দ ও রাগ এবং অন্ততপক্ষে দু'টি অথবা তদধিক (আটটি পর্যন্ত) তাল সংযুক্ত হতো।

স্বস্তিক (২)—স্বস্তিক অব্জপত্রের বিবিধ-ব্যবস্থা দ্বিগুণিত (৮×২=১৬) হলে, প্রবন্ধটির স্বস্তিক অব্জগর্ভ নাম গ্রহণ করতো।

স্বস্তিক (৩)—স্বস্তিক অব্জগর্ভের বিধি-ব্যবস্থা দ্বিগুণিত (১৬×২=৩২) হলে, প্রবন্ধটি স্বস্তিক ভ্রমর নাম গ্রহণ করতো।

স্বস্তিক (৪)—স্বস্তিক-ভ্রমরের বিধি-ব্যবস্থা দ্বিগুণিত (৩২×২=৬৪) হলে, প্রবন্ধটিকে স্বস্তিক-আম্রেড়িত হিসাবে চিহ্নিত করা হতো। বলা বাহুল্য, একই প্রবন্ধের মধ্যে ৬৪ রকমের বৈচিত্র্য সংযুক্ত করা যত না কঠিন ছিল, তার চাইতেও কঠিন ছিল উক্ত ৬৪ প্রকারকে পুনরুক্তির সম্ভাবনা থেকে মুক্ত রাখা। আমাদের মনে হয়, এই পুনরুক্তির সম্ভাবনাটিকে দোষ হিসাবে গ্রাহ্য না করার কারণেই আলোচ্য প্রকারটির নামকরণ করা হয়েছিল আম্রেড়িত—যার অর্থ পুনরুক্তি।

টীকাকার কল্লিনাথের মতানুযায়ী রাগ-কদম্বক ছিল উদ্গ্রাহ ও ধ্রুবযুক্ত দ্বিধাতুক নির্যুক্ত প্রবন্ধ। কিন্তু, এই ধাতু-অঙ্গ পরিবেশনের ক্ষেত্রে শিল্পীর পক্ষে একটা বিশেষ সুযোগ গ্রহণের সুবিধা ছিল। সুবিধাটা এই যে, প্রবন্ধ-গীতি-পদ্ধতির চর্চা-তে গায়ক স্বকীয় ধাতু-অঙ্গের পরিপূরক নির্দিষ্ট

স্বর-ব্যবস্থা রাগ-কদম্বকের ক্ষেত্রে অপরিহার্য ছিল না, শিল্পী ইচ্ছা করলে উদ্‌গ্রাহর পরিপূরক স্বরসমূহকে ধ্রুবর মধ্যেও যুক্ত করতে পারতেন।

রাগ-কদম্বক প্রবন্ধ যে কেবলমাত্র পদ্যজই হতো তা নয়—গদ্যজও হতো। এই প্রসঙ্গে কল্লিনাথ প্রখ্যাত গোপাল নায়কের উদাহরণ স্থাপন করে বলে গেছেন,—কেমন করে, কোন কোন অঙ্গর মাধ্যমে তিনি ৩২টি রাগ-তালযুক্ত গদ্যজ ভ্রমর-স্বস্তিক রাগকদম্বক গাইতেন। বস্তুতঃ প্রাচীন রাগ-কদম্বকের সঙ্গে পরবর্তী কালের রাগমালার সম্পর্ক—সর্বতোভাবে না হলেও—ঘনিষ্ঠ। ৫৬৬-২

তালার্ণবোঽপি তালৈস্তু বহুভির্নির্মিতো ভবেৎ॥ ৫৬৭ ১

অনেকগুলি তালের দ্বারা নিবদ্ধ প্রবন্ধকে তালার্ণব প্রবন্ধ বলে। ৫৬৭-১

টিপ্পনী: রত্নাকরেও তালার্ণব প্রবন্ধ আলোচিত হয়েছে এবং বক্তব্য বিষয় পারিজাতেরই অনুরূপ। তালার্ণব দু'রকমের হতো—গদ্যজ ও পদ্যজ। এবং একে অসংখ্য রকম তালের মাধ্যমে পরিবেশন করা যেতো—যদিও, কোন তালের পর কোন তালটি ব্যবহার করতে হবে সে সম্বন্ধে কোন নির্দিষ্ট আইন ছিল না। কল্লিনাথের মতানুযায়ী তালার্ণব ছিল উদ্‌গ্রাহ, ধ্রুব ও আভোগযুক্ত ত্রিধাতুক নির্যুক্ত প্রবন্ধ। ৫৬৭-১

পঞ্চতালোঽপি তালৈস্তু পঞ্চভিঃ সম্মতঃ সতাম্॥ ৫৬৭-২

যে প্রবন্ধ পাঁচটিমাত্র তালের দ্বারা নিবদ্ধ তাকেই বলে পঞ্চতাল প্রবন্ধ। ৫৬৭-২

টিপ্পনী: পারিজাতের পঞ্চতাল রত্নাকরে পঞ্চতালেশ্বর প্রবন্ধরূপে চিহ্নিত হয়েছে। এই প্রবন্ধটি পাঁচটিমাত্র তালের সাহায্যে গীত হতো বলেই এর নাম পঞ্চতালেশ্বর প্রবন্ধ। কিন্তু, এই পাঁচটি তাল কী ধরণের ছিল, তাদের নাম কী কী এবং কেমন করে ওই তালগুলির সাহায্যে প্রবন্ধটিকে পরিবেশন করা হতো সে সম্বন্ধে পারিজাত-পাঠক কিছুই জানতে পারছেন না। বলা বাহুল্য, পঞ্চতাল বা পঞ্চতালেশ্বর প্রবন্ধ সম্বন্ধে পারিজাতের বক্তব্য যেমনি সংক্ষিপ্ত রত্নাকরের পরিচিতি ঠিক তেমনি বিশদ। প্রথমেই আমরা দেখতে পাই, যে পাঁচটি তালের সাহায্যে এই প্রবন্ধটি গাওয়া হতো সেই ১। চচ্চৎপুট ২। চাচপুট ৩। ষট্‌পিতাপুত্রক ৪। সম্পক্বেষ্টক ও ৫। উদ্‌ঘট্ট নামক তাল পাঁচটি সমসাময়িক কালে প্রচলিত দেশী তাল নয়—

অর্থাৎ শার্ঙ্গদেবের আমলে যে দেশী-প্রবন্ধ-সঙ্গীত প্রচলিত ছিল—সেই আমলের দেশী তাল নয়; পূর্ববর্তী কালের মার্গতাল—দেশী প্রবন্ধর মধ্যে প্রযোজিত হয়েছে। অপরপক্ষে, প্রবন্ধটির পরিবেশনা পদ্ধতির মধ্যেও অভিনবত্ব ছিল। যেমন—

১। প্রথমে করা হতো অ-তালে রাগালাপ। এখানে লক্ষণীয় এই যে প্রবন্ধটিতে তাল-প্রয়োগ সম্বন্ধে যেমন বাঁধা-ধরা নিয়ম-কানুন ছিল, রাগ সম্বন্ধে তেমন কিছুই ছিল না। অর্থাৎ, প্রবন্ধটি তদানীন্তনকালে প্রচলিত যে কোন একটি রাগের মাধ্যমে গীত হতো, একাধিক রাগের প্রয়োগ এতে হতো না।

২। অতঃপর প্রবন্ধের প্রথম পাঁচটি পদ দু'বার (৫ × ২ = ১০) করে গাওয়া হতো চচ্চৎপুট তালে। কিন্তু, দু'বার গাওয়া অর্থে এখানে পুনরুক্তি বোঝাচ্ছে না। তাল মান প্রভৃতি বজায় রেখে প্রবন্ধের বাক্যাংশের মধ্যে স্বর ও পাট আচরণের সাহায্যে বৈচিত্র্য প্রকটিত করে তোলা হতো। পরন্তু, প্রবন্ধের পদ দশটিও (৫ × ২ = ১০) এক ধাতুযুক্ত থাকতো না, অন্ততঃপক্ষে দুটি ধাতুর প্রভাব বিস্তার করতো।

৩। অতঃপর, উপরোক্ত দশটি পদকে আবৃত্তির মতন করে গাওয়া হতো। সঙ্গে সঙ্গে বাজতে থাকতো চচ্চৎপুট তালের বোল, পটহ বাদ্যযন্ত্রে। চচ্চৎপুট তালটির মাত্রা-বিভাগ ছিল গুরু + গুরু + লঘু + প্লুত। অর্থাৎ ২ + ২ + ১ + ৩ = ৮ মাত্রা।

৪। অতঃপর, আবার উপরোক্ত পাঁচটি পদই দু'বার করে গাইতে হতো—আগেকার মতোই স্বর ও পাট আচরণ সহযোগে, চাচ্‌পুট তালে। আপাততঃদৃষ্টিতে মনে হবে, প্রবন্ধর এই অংশটি ছিল বুঝি দু' নম্বর গীতক্রিয়ারই পুনরুক্তি। কিন্তু, বাস্তবিক ক্ষেত্রে তা হতো না যেহেতু চচ্চৎপুটের স্থান গ্রহণ করতো চাচ্‌পুট। নামের দিক দিয়ে সামঞ্জস্য থাকলেও তাল দুটি ছিল ভিন্ন-মাত্রিক। চাচ্‌পুটের মাত্রা বিভাগ ছিল, গুরু + লঘু + গুরু + লঘু। অর্থাৎ ২ + ১ + ২ + ১ = ৬ মাত্রা।

৫। অতঃপর তিন নম্বর গীতক্রিয়ার অনুরূপ, পদগুলিকে আবৃত্তির মতন করে গাওয়া হতো। সঙ্গে সঙ্গে বাজতে থাকতো চাচ্‌পুট তালের বোল, হুড়ুক্ক বাদ্যের মাধ্যমে।

৬। অতঃপর, পূর্বোক্ত পাঁচটি পদ (দশটি নয় যেহেতু একবার মাত্র

গাইতে হতো) যথাযথভাবে স্বর-পাট্ সহযোগে গাইতে হতো ষট্পিতাপুত্রক তালে। সঙ্গে সঙ্গে তাল-মান বজায় রেখে বাজতে থাকতো শঙ্খ।—এখানে শঙ্খের প্রয়োগটা ঠিক কী ভাবে হতো বোঝা যাচ্ছে না। মৃদঙ্গর বোলের মতো শঙ্খেরও নিজস্ব বোল ছিল। কিন্তু, আলোচ্য গীতক্রিয়ার মধ্যে শঙ্খ তার নিজস্ব হুঙ্ ঘুঙ্ প্রভৃতি বোলের সাহায্যে সঙ্গত করতো কিংবা মৃদঙ্গর মাধ্যমে ষট্পিতাপুত্রকের যে বোল বাজতো, তারই অনুকরণ করতো ঠিক বোঝা যাচ্ছে না। ষট্পিতাপুত্রকের মাত্রা-বিভাগ ছিল, প্লুত+গুরু+গুরু+প্লুত। অর্থাৎ, ৩+২+২+৩=১০ মাত্রা।

৭। অতঃপর উপরোক্ত পাঁচটি পদকে ছয়টি পদে পরিণত করা হতো অতিরিক্ত একটি পদ যোজনা করে এবং এই ছয়টি পদ দু' নম্বর গীতক্রিয়ার মতো দু'বার (৬×২=১২) করে গাইতে হতো সম্পক্কেষ্টক তালে। সম্পক্কেষ্টক তালের মাত্রা-বিভাগ ছিল, গুরু, তারপর গুরু+গুরু+গুরু+গুরু। অর্থাৎ ২-২+২+২+২=১০ মাত্রা।

৮। অতঃপর, তিন নম্বর 'গীত'-এর মতো উপরোক্ত ১২টি পদকে আবৃত্তির মতন করে গাওয়া হতো। সঙ্গে সম্পক্কেষ্টক তাল বাজতে থাকতো কাংস (Gong ?) বাদ্যের মাধ্যমে

৯। অতঃপর, উপরোক্ত মূল ছয়টি পদ (বারোটি নয়, যেহেতু একবার মাত্র গাওয়া হতো) স্বর পাট্ সহযোগে গাইতে হতো উদ্ঘট্ট তালে। উদ্ঘট্ট তালের মাত্রা-বিভাগ ছিল, গুরু+গুরু+গুরু। অর্থাৎ ২+২+২=৬ মাত্রা।

১০। অতঃপর, উপরোক্ত পদগুলিকে (?) তিন নম্বর গীতক্রিয়ার অনুরূপ আবৃত্তির মতন করে গাওয়া হতো। সঙ্গে উদ্ঘট্ট তালই বাজতে থাকতে মুরজ বাদ্যযন্ত্রে।—এখানে ছয়টি পদকে ১২টি করা হতো কিনা ঠিক বোঝা যাচ্ছে না।

১১। অতঃপর, যথাযথভাবে তাল-মান বজায় রেখে প্রবন্ধর মধ্যে আভোগের আচরণ করা হতো। এই অংশের মধ্যেই যোজনা করা হতো গায়ক ও নেতার নাম এবং মঙ্গলবাচক শব্দাদি।—এই অংশটিও যে ঠিক কোন তালে গাওয়া হতো বোঝা যাচ্ছে না। তবে, তাল প্রয়োগের যথাযথ ব্যবস্থা লক্ষ্য করে মনে হয়, আভোগ অংশটিও উদ্ঘট্ট তালে গীত হতো।

১২। শেষে, প্রারম্ভের মতোই অ-তালে রাগালাপ করে গান শেষ করা হতো।

আলোচ্য প্রবন্ধে যেমন পাঁচটি বিশেষ তালের ব্যবহার স্বীকৃত হয়েছে তেমনি উল্লিখিত হয়েছে পাঁচটি বিশেষ তাল-বাদ্য-যন্ত্রের নাম। যথা, ১। পটহ। ২। হুড়ুক্ক। ৩। শঙ্খ ৪। কাংস ও ৫। মুরজ। অতঃপর বিবেচনার বিষয় এই যে, প্রবন্ধর মধ্যে এই তালবাদ্য যন্ত্রগুলি কীভাবে ব্যবহৃত হতো। বাদ্যযন্ত্রগুলির সকলেরই নিজস্ব বোল ছিল। কিন্তু গানের মধ্যে—একালের "লহরা" বাজনার মতো অংশ প্রযুক্ত হতো বলে আমাদের মনে হয় না যেহেতু, "লহরা" প্রযোগের মাধ্যমে গান জমে তো না-ই বরং রীতিমত রসহানি ঘটে। অপরপক্ষে, এ কথাও অনস্বীকার্য যে, প্রবন্ধের আবৃত্তি অংশের সঙ্গে সঙ্গে যে স্বর ও পাট্ সংযুক্তির ব্যবস্থা অবলম্বিত হতো, সেটা বিশেষ রকমের একটা সাঙ্গীতিক ক্রিয়ারই ইঙ্গিত বহন করছে। বস্তুতঃ সরগমের জবাবে তালের বোল পরিবেশন করা বা তালের বোলের ছন্দ-মান অনুযায়ী সরগম তৈরি করে সঙ্গে সঙ্গে জবাব দেওয়ার রীতি আমাদের সঙ্গীত সমাজে আজও প্রচলিত রয়েছে। বীণকাবী ও রবাবীয়া বাজের একটি অপরিহার্য অঙ্গই হচ্ছে 'লডন্ত' ও 'লড়্গুথা'। সুতরাং পঞ্চতালেশ্বর প্রবন্ধর মধ্যেও অনুরূপ ব্যবস্থা থাকাটা অস্বাভাবিক না-ও হতে পারে। অপরপক্ষে, উল্লিখিত তাল-বাদ্য যন্ত্রগুলিতে যে কেবলমাত্র তাদের নিজস্ব বোলই বাজতো না তার স্বপক্ষে আর একটা অনুমানকে প্রশ্রয় দেওয়া যেতে পারে। একালের তবলা-তরঙ্গ, জল-তরঙ্গ, কাঠি-তরঙ্গ প্রভৃতি বাদ্যের মাধ্যমে যেমন একই সঙ্গে রাগের স্বর ও তালের বোল-ছন্দ প্রকট করে তোলা হয় তেমনি আলোচ্য প্রবন্ধে ব্যবহৃত বাদ্যযন্ত্রগুলিও হয়তো, পাঁচ, ছয়, সাত বা তদধিক সংখ্যায় ব্যবহৃত হয়ে, একই সঙ্গে প্রবন্ধর রাগধর্মী স্বর সম্বাদ ও নির্দিষ্ট তাল পাঁচটির বোল-ছন্দগুলিকেও প্রকট করে তুলতো। বলা বাহুল্য, আসলে কী যে হতো, মূল গ্রন্থে তার কোন উল্লেখ নেই।

পঞ্চতালেশ্বরের পরিচিতি প্রসঙ্গে রত্নাকরের টীকাকারদ্বয়ের মধ্যে কথঞ্চিৎ পরিমাণে মতভেদ দৃষ্ট হয়। কল্লিনাথের মতানুযায়ী এই প্রবন্ধর পদ-সংখ্যা ছিল—স্বর, পাট্ প্রভৃতি অংশ নিয়ে, সাকুল্যে সাতাশটি। এবং এই

ও বাকি পদগুলি ধ্রুব ধাতুর

অন্তর্গত। অথবা, পাঁচটি তালের প্রতিপাদ্যকে পৃথকভাবে গ্রহণ করে, প্রবন্ধের প্রথম দুটি পদকে উদ্‌গ্রাহ ও বাকি তিনটি পদকে ধ্রুবরূপেও গ্রাহ্য করা যেতে পারে। অপরপক্ষে, আভোগ আচরণের ক্ষেত্রে নতুন পদ যোজনা করবার অবকাশ তো ছিলই।

এদিক দিয়ে দেখতে গেলে পঞ্চতালেশ্বর ছিল ত্রিধাতুক নির্যুক্ত প্রবন্ধ। কিন্তু, এই ধাতু ব্যবস্থার মধ্যেও আবার মতান্তর ছিল। অনেকে আবার উল্লিখিত ধ্রুব অংশটির মধ্যে অধিকন্তু হিসাবে অন্তর-এর প্রভাব প্রযুক্ত করে চার ধাতুযুক্ত পঞ্চতালেশ্বর পরিবেশন করতেন, যদিও—অন্তর হচ্ছে ধ্রুব ধাতুরই অংশবিশেষ। বলাবাহুল্য, এটা কী করে হতে পারতো ঠিক বোঝা যাচ্ছে না।

রস পরিবেশনার ক্ষেত্রেও পঞ্চতালেশ্বরের রাগ নির্বাচন ও কাব্যাংশ গ্রন্থন গণ্ডীবদ্ধ ছিল। বীর ও শৃঙ্গার ব্যতীত অন্য কোন রস পরিবেশনার অধিকার এর ছিল না। তাই, এর প্রকারভেদ ছিল মাত্র দুটি। বীর রসের ক্ষেত্রে 'বীরাবতার' ও শৃঙ্গার রসের ক্ষেত্রে 'তিলক' নামযুক্ত করে পঞ্চতালেশ্বরের প্রকারভেদ চিহ্নিত করা হতো। পারিজাতের বর্ণানুসারে, পঞ্চতালই হচ্ছে আলিক্রম পর্যায়ের শেষ প্রবন্ধ। ৫৫৭-২

ইতি আলি সংশ্রয় প্রবন্ধ।

বিপ্রকীর্ণ প্রবন্ধ

শ্রীরঙ্গঃ শ্রীবিলাসঃ স্যাৎ পঞ্চভঙ্গি রতঃপরম্।
পঞ্চানন উমাপূর্ব স্তিলকাখ্য উদাহৃতঃ ॥ ৫৬৮
বিজয়ো বস্তু সংজ্ঞশ্চ ত্রিপদীচ চতুষ্পদী।
ষট্‌পদী সিংহলীলশ্চ হংসলীল শ্চতুর্মুখং ॥ ৫৬৯
সুদর্শন স্ত্রিভঙ্গীচ ত্রিপথো দণ্ডকস্তথা।
ঝম্পটঃ কন্দুকশ্চবা চর্চরী হষবর্ধনঃ ॥ ৫৭০
শ্রীবর্ধনঃ স্বরাঙ্গশ্চ তথা হরিবিলাসকঃ।
রাহড়ী মঙ্গলাচারে .দনং পদ্ধড়ীতথা ॥ ৫৭১
ধবলো মঙ্গলো লোলী বীরশ্রী ঢোল্লরী পুনঃ
ওবীদন্তীতি ষট্‌ত্রিংশদ্ বিপ্রকীর্ণাঃ সুসম্মতাঃ ॥ ৫৭২

পারিজাতকার অতঃপর বিপ্রকীর্ণ প্রবন্ধাদির পরিচয় দিচ্ছেন। বিপ্রকীর্ণ প্রবন্ধ ছত্রিশ রকমের হয়। যথা—১। শ্রীরঙ্গ, ২। শ্রীবিলাস, ৩। পঞ্চভঙ্গি, ৪। পঞ্চানন, ৫। উমাতিলক, ৬। বিজয়, ৭। বস্তু, ৮। ত্রিপদী, ৯। চতুষ্পদী, ১০। ষট্‌পদী, ১১। সিংহলীল, ১২। হংসলীল, ১৩। চতুর্মুখ, ১৪। সুদর্শন, ১৫। ত্রিভঙ্গি, ১৬। ত্রিপথ, ১৭। দণ্ডক, ১৮। ঝম্পট, ১৯। কন্দুক, ২০। চর্যা, ২১। চচরী, ২২। হর্ষবর্ধন, ২৩। শ্রীবর্ধন, ২৪। স্বরাঙ্গ, ২৫। হরিবিলাসক, ২৬। রাহড়ী, ২৭। মঙ্গলাচার, ২৮। বদন, ২৯। পদ্ধড়ী, ৩০। ধবল, ৩১। মঙ্গল, ৩২। গোলা, ৩৩। বীরশ্রী, ৩৪। ঢোল্লরী, ৩৫। ওবী ও ৩৬। দন্তী।

চতুর্ভি রাগ তালৈশ্চ শ্রীরঙ্গোঽন্তে পদান্বিতঃ। ৫৭৩

যে প্রবন্ধ যে কোন চারটি রাগ ও চারটি তাল সহযোগে গাওয়া যায় এবং যার শেষে পদ সন্নিবেশিত করা যায়, তাকেই বলে শ্রীরঙ্গ প্রবন্ধ। ৫৭৩

টিপ্পনী: শ্রীরঙ্গ পরিবেশনার রীতি ছিল, [illegible] হতেও অধিকাংশই রাগমিশ্রক বা রাগকদম্বক (৩২৬ [illegible] দ্রষ্টব্য। [illegible])। এই প্রবন্ধে চারটি রাগ ও চারটি তাল ব্যবহৃত হতো এবং সমাপ্তিতে [illegible] হতো পদ। শ্রীরঙ্গ ছিল ষড়ঙ্গযুক্ত ত্রিধাতুক নিযুক্ত প্রবন্ধ। ৫৭৩

পঞ্চাভিস্তালরাগৈশ্চ স্বরান্তঃ শ্রীবিলাসকঃ॥ ৫৭৪

শ্রীরঙ্গ শ্রীবিলাসশ্চ বাচাস্য শ্রীফলপ্রদৌ॥ ৫৭৫ (?)

যে প্রবন্ধ পাঁচটি তাল ও পাঁচটি রাগ সংযোগে গীত হয় এবং যার শেষে যুক্ত হয় সরগম, তাকেই বলে শ্রীবিলাস প্রবন্ধ। শ্রীরঙ্গ ও শ্রীবিলাস উভয় প্রবন্ধেরই বর্ণনীয় নায়কগণ শ্রী-সম্পৎ প্রভৃতি ফলপ্রাপ্ত হয়ে থাকে। ৫৭৪-৫৭৫

টিপ্পনী: শ্রীবিলাসের পরিবেশনা পদ্ধতি ছিল শ্রীরঙ্গেরই অনুরূপ। পার্থক্য ছিল এই যে, এতে চারটির পরিবর্তে পাঁচটি রাগ ও পাঁচটি তাল ব্যবহৃত হতো এবং আদিতে পদ যোজিত হয়ে অন্তে যুক্ত হতো সরগম। এটিও ছিল একটি ষড়ঙ্গযুক্ত ত্রিধাতুক নিযুক্ত প্রবন্ধ।—প্রসঙ্গক্রমে উল্লেখযোগ্য এই যে, অভিন্ন বিষয়ের প্রতিপাদ্য-প্রকাশক পরের পর দুটি পংক্তিকে দুটি সংখ্যায় চিহ্নিত করার সার্থকতাটা এখানে দুর্বোধ্য মনে হচ্ছে। সম্ভবতঃ মূল সূত্রটি ৫৭৪ সংখ্যার

দ্বারাই চিহ্নিত হয়েছিল এবং ৫৭৫ সংখ্যার অস্তিত্বটা কোন অনভিজ্ঞ নকলনবিশের কীর্তি। অপরপক্ষে, পারিজাত পাঠক লক্ষ্য করবেন আলোচ্য সূত্রটি দুটি সংখ্যার দ্বারা চিহ্নিত না হলে, পারিজাতের সমাপ্তি ঘটতে পারতো ৬৩১-এর পরিবর্তে ৬৩০ সংখ্যার দ্বারা। ৫৭৪-৫৭৫

তেনান্তং পঞ্চভঙ্গী স্যাৎ তালৈ রাগৈশ্চ পঞ্চভিঃ।
রাগাভ্যামপি তালাভ্যাং পঞ্চাননোঽন্ত্যপাটকঃ॥ ৫৭৬

যে প্রবন্ধ (প্রবা[illegible] [illegible] মধ্যে) পাঁচটি তাল ও পাঁচটি রাগ সহযোগে গীত হয় এবং যার শেষে যুক্ত হয় তেনক, তাকেই বলা পঞ্চভঙ্গী প্রবন্ধ। এবং যে প্রবন্ধ দুটি রাগ ও দুটি তাল সহযোগে গীত হয় ও যার অন্তে যুক্ত হয় পাট, তারই নাম পঞ্চানন প্রবন্ধ। ৫৭৬

টিপ্পনী: পঞ্চভঙ্গী বা পঞ্চভঙ্গি প্রবন্ধটির পরিচয় প্রসঙ্গে শার্ঙ্গদেবের বিবরণ [illegible]। [illegible] টীকাকার সিংহভূপাল বলে গেছেন, পঞ্চ[illegible] [illegible] অন্তে যুক্ত হয় তেনক [illegible] পদ্ধতি ছিল [illegible] (চার? [illegible]) যুক্ত করা হতো। [illegible] সিংহভূপালের পঞ্চভঙ্গি [illegible] বিবৃতি কথঞ্চিৎ পরিমাণে অনুমানসাপেক্ষ।

পঞ্চানন প্রবন্ধটি সম্পর্কেও কল্লিনাথ যা বলেছেন, তার সাথে পারিজাতের সামঞ্জস্য নেই। অর্থাৎ এ প্রবন্ধে দুটি রাগ ও দুটি তাল ব্যবহৃত হতো না। পরন্তু, পঞ্চভঙ্গি প্রবন্ধের শেষে তেনকের পরিবর্তে পাট যুক্ত করলেই পঞ্চাননকে পাওয়া যেত। বলাবাহুল্য, পঞ্চভঙ্গি প্রসঙ্গে সিংহভূপালের দুটি রাগ-তালের উল্লেখ ও কল্লিনাথের অনুমান-সাপেক্ষ রাগ-তাল যুক্ত করার বিবৃতি পাঠ করে অনুমান হয়, একদা পঞ্চভঙ্গি ও পঞ্চানন—সংজ্ঞা নিরূপণের ক্ষেত্রে কিঞ্চিৎ গণ্ডগোলের সৃষ্টি করেছিল—একান্তভাবেই সমধর্মী হওয়ার কারণে। যাই হোক, পঞ্চভঙ্গির তেনক ও পঞ্চাননের পাট অবশ্যই অভিন্ন নয়। সুতরাং, রাগ-তাল ব্যবহারের ওপরে আপাততঃ গুরুত্ব আরোপ না করেও বলা যায়, পঞ্চভঙ্গি ও পঞ্চানন পৃথক প্রবন্ধ। এই দুটি প্রবন্ধই ছিল ষড়ঙ্গযুক্ত ত্রিধাতুক নির্যুক্ত প্রবন্ধ। ৫৭৬

তালৈ রাগৈ স্ত্রিভিঃ প্রোক্ত উমাতিলক সংজ্ঞকঃ ॥ ৫৭৭।১

যে কোন তিনটি তাল ও তিনটি রাগের দ্বারা গঠিত প্রবন্ধকে উমাতিলক প্রবন্ধ বলে। ৫৭৭।১

টিপ্পনী: উমাতিলক প্রবন্ধ সম্বন্ধে পারিজাতকার যা বলেছেন তার সঙ্গে রত্নাকরের সামঞ্জস্য আছে। রত্নাকরে দেখা যায়, উমাতিলক তিনটি তাল ও তিনটি রাগের সাহায্যে গীত হতো এবং এর সমাপ্তিতে যুক্ত করা হতো বিরুদ। এটিও ছিল একটি ষডঙ্গযুক্ত ত্রিধাতুক নির্যুক্ত প্রবন্ধ। ৫৭৭।১

বিজয়াখ্যেন তালেন বিজয়ঃ স্যাজ্জয়ঃ প্রদঃ ॥ ৫৭৭।২

যে প্রবন্ধ বিজয় নামক তালে গীত হয়, তাকেই বলে বিজয় প্রবন্ধ। ৫৭৭।২

টিপ্পনী: বিজয় তালের লক্ষণ হচ্ছে প্লুত+গুরু+প্লুত+লঘু (বিজয়ঃ পগপা লঘুঃ) এই প্রবন্ধটি, সাধারণত, বিজয়ী নরপতিদের স্বাগত জানাবার ক্ষেত্রেই গীত হতো বিজয় তালে। অঙ্গ ছিল যথাক্রমে, তেন, স্বর, পাট ও পদ। কল্লিনাথের মতানুসারে, বিজয় প্রবন্ধের তেন ও স্বরযুক্ত অংশটি ছিল উদ্‌গ্রাহ এবং পাট ও পদযুক্ত অংশটি ছিল ধ্রুব। এদিক দিয়ে বিচার করলে বিজয় ছিল দ্বিধাতুক প্রবন্ধ। কিন্তু, পদান্তর সহযোগে আভোগ অনুষ্ঠানেরও সুযোগ-সুবিধা ছিল প্রবন্ধটির মধ্যে। সুতরাং অনুরূপ ক্ষেত্রে বিজয়, বিরুদহীন পঞ্চাঙ্গযুক্ত ত্রিধাতুক প্রবন্ধরূপেও গ্রাহ্য হতো। ৫৭৭।২

যস্মিন্ বা ভূষণং বর্জ্যং তদ্গীতং বস্তু সংজ্ঞকম্ ॥ ৫৭৮।১

যে প্রবন্ধ গানে ভূষণ (অলঙ্কার) বর্জিত হয়, তাকেই বলে বস্তু প্রবন্ধ। ৫৭৮।১

টিপ্পনী: বস্তু প্রবন্ধের পরিচয় প্রসঙ্গে পারিজাতকার যা বলেছেন তা যেন একটা ব্যতিক্রমেরই ইঙ্গিত বহন করছে। বস্তু প্রবন্ধের মধ্যে ভূষণাদি বর্জনের উদাহরণ স্থাপন করে গ্রন্থকার যে ঠিক কী বোঝাতে চাইছেন সেইটাই বোঝা যাচ্ছে না। অতীতের বিলুপ্ত গান্ধর্ব গীতি তথা মার্গ সঙ্গীত ব্যতীত আর সব গানই রঞ্জনীশক্তিসম্পন্ন। রঞ্জনীশক্তিহীন গান কখনও গান হিসাবে গ্রাহ্য হয় না। অপরপক্ষে, গানের মধ্যে অঙ্গ, ধাতু, রাগ প্রভৃতি বজায় থাকে বলেই গান রঞ্জনীশক্তিসম্পন্ন হয়ে ওঠে। আলোচ্যক্ষেত্রে গানের রঞ্জনীশক্তির

উৎসগুলিকে যদি বস্তু হিসাবে গ্রহণ করা যায় তাহলে প্রশ্ন উঠবে, বস্তুযুক্ত গানের ভূষণ বর্জিত হতে পারে কী করে? উৎস যদি থাকে তাহলে তার প্রাণশক্তিও থাকতে বাধ্য। অর্থাৎ গানের মধ্যে বস্তু যদি কিছু থাকে তাহলে সে সব বস্তুর শক্তি থাকতেও বাধ্য। এই শক্তিই তো রঞ্জনীশক্তি তথা ভূষণ! অথচ, পারিজাতকার বস্তু প্রবন্ধের সব চাইতে বড় পরিচয় হিসাবে ভূষণ বর্জনের কথাই বলেছেন। তাহলে কি বুঝতে হবে এ ভূষণ অর্থে গানের রঞ্জনীশক্তি বোঝাচ্ছে না। পরন্তু বস্তুগুলির প্রয়োগজনিত কোন বৈশিষ্ট্যের ইঙ্গিত বহন করছে? কিন্তু, তাই যদি হয়, তাহলেও প্রশ্ন উঠবে, কেমন ছিল সে বৈশিষ্ট্যের স্বরূপ? গানের মধ্যে বস্তু থাকবে, তার রঞ্জনীশক্তিও থাকবে, অথচ, বস্তু-প্রয়োগের বৈশিষ্ট্যের জন্য ভূষণ থাকবে না—এ কেমন করে হতে পারে? বলা বাহুল্য, গ্রন্থকার যে ক্ষেত্রে নীরব সে ক্ষেত্রে বৈজ্ঞানিক যুক্তির পরিবর্তে আনুমানিক তথ্য-তত্ত্বের আশ্রয় গ্রহণ ব্যতীত গত্যন্তর থাকে না। সুতরাং, প্রাসঙ্গিক উদাহরণ হিসাবে এখানে, বাংলাদেশে প্রচলিত গদ্য-কবিতার উল্লেখ করা যেতে পারে। এই শ্রেণীর কবিতার উল্লেখযোগ্য বৈশিষ্ট্যই হচ্ছে, কবিতা সম্পর্কিত প্রচলিত ধ্যান-ধারণার বিপক্ষে উদাহরণ স্থাপন করা। এই শ্রেণীর কবিতাকে অনেকে গাবতা নামে অভিহিত করে অন্য কিছু বোঝাবার চেষ্টা করে থাকেন, কিন্তু, গদ্য কবিতা যে কবিতা নয়, এমন প্রমাণ কেউ দাখিল করতে পারেন নি বৈজ্ঞানিক যুক্তি-তর্কের সাহায্যে। বস্তুতঃ, এই গদ্য-কবিতার মধ্যে অনেকে কবিতার ঝঙ্কার শুনতে না পেলেও আর একটা কিছু শুনতে পায় নিঃসন্দেহে এবং সে শোনার ঝঙ্কারে শ্রুতিমাধুর্য না থাকলেও যেটা নিশ্চিতভাবে বজায় থাকে সেটা হচ্ছে Normative বিজ্ঞানের ত্রিস্রোতা ক্রম-অনুক্রমের বিজ্ঞানগ্রাহ্য সত্য। সুতরাং, গদ্য-কবিতা যেমন অনুপ্রাসাদি বর্জিত হয়েও কবিতা হতে পারে তেমনি বস্তু প্রবন্ধও ভূষণ বর্জিত হয়েও গান হতে পারে।

বস্তু প্রবন্ধের ভূষণ-বর্জনের ব্যাপারটার ওপর অধিকতর গুরুত্ব আরোপ করে এর আদি গেহত্বের জের টেনে নিয়ে যেতে পারা যায় গান্ধর্ব-গীতির আমল পর্যন্ত যেহেতু, গান্ধর্ব-গীত দেশী সঙ্গীতের মতো রঞ্জনীশক্তিসম্পন্ন ছিল না। অর্থাৎ, ভূষণহীন বস্তু ও রঞ্জনীশক্তিহীন গান্ধর্বের মধ্যে একদা যে একটা ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক ছিল—এমন কল্পনাকে প্রশ্রয় দেওয়া যেতে পারে। কিন্তু আলোচ্যক্ষেত্রে আমাদের স্মরণ রাখতে হবে, বস্তু প্রবন্ধটিকে প্রাচীন গ্রন্থকারগণ বিপ্রকীর্ণ

প্রবন্ধাবলীর অন্তর্ভুক্ত করে পরিবেশন করে গেছেন এবং যাবতীয় বিপ্রকীর্ণ প্রবন্ধ সংগৃহীত হয়েছিল গ্রাম্য সঙ্গীত সমাজ থেকে—সেগুলিকে ক্ল্যাসিক্যালের পর্যায়ে উন্নীত করবার উদ্দেশ্যেই। বস্তু প্রবন্ধের সঙ্গে গান্ধর্ব-গীতির সম্পর্ক যদি বিন্দুমাত্রও কস্মিনকালে থাকতো তাহলে, তার পরিচিতিটা বিপ্রকীর্ণের পরিবর্তে শুদ্ধ সূড়ের অন্তর্ভুক্ত হতো। কিংবা এমনও হতে পারে, বহু পরবর্তীযুগে, বস্তুকে বিস্মৃতির অতল থেকে খুঁজে বার করে বিপ্রকীর্ণের মধ্যে স্থান দেওয়া হয়েছিল। পাঠকবর্গ লক্ষ্য করবেন, প্রবন্ধ অধ্যায়ের প্রারম্ভে গ্রন্থকার যেভাবে বস্তু ও রূপকের কৌলীন্য (৫০৪ সূত্র দ্রষ্টব্য) ঘোষণা করেছেন, গ্রন্থের মধ্যে সে কৌলীন্যের মর্যাদা যথাযথভাবে রক্ষিত হয় নি। কারণটা বিশেষভাবেই বিচার্য। কেবলমাত্র পারিজাতই নয়—বৃহদ্দেশী, সময় সার, রত্নাকর প্রভৃতি যাবতীয় গ্রন্থের মধ্যেই, নিবদ্ধ গান আলোচনা প্রসঙ্গে, বস্তু ও রূপক যথাযথভাবে পরিচিত হয় নি। রত্নাকর ও পারিজাতে বস্তুকে পরিচিত করা হয়েছে বিপ্রকীর্ণের অন্যতমরূপে। কিন্তু, রূপক সম্বন্ধে যদিও বা রত্নাকর কিছু বলেছেন, পারিজাত একেবারে নীরব। অথচ, আদিতে এ দুটি যে অনুরূপ স্ব-কুলীন ছিল না তার সুস্পষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায় প্রবন্ধ অধ্যায়ের প্রারম্ভিক পরিচিতি লক্ষ্য করলেই। অর্থাৎ নাট্যশাস্ত্র থেকে বৃহদ্দেশী যুগের কয়েক শতাব্দীকালের মধ্যে কোন সময়, বস্তু ও রূপক সম্পর্কিত সত্য তথ্যগুলি হারিয়ে গিয়েছিল বা সম্মুখীন হয়েছিল বিকৃত ব্যাখ্যার। এবং, সেই থেকেই চলে আসছে এবম্বিধ অবস্থা।

বস্তু প্রবন্ধ সম্পর্কে পারিজাতের বিবৃতি অতি সংক্ষিপ্ত। কিন্তু, রত্নাকরের আমলে বস্তু প্রবন্ধ কী ভাবে পরিবেশিত হতো, সে সম্বন্ধে একটা ধারণা করা যায়। এই প্রবন্ধের মধ্যে পাদ থাকতো পাঁচটি। পাদের মধ্যে প্রথম দুটি পাদকে পূর্বার্দ্ধরূপে গাওয়া হতো এবং বাকি তিনটি পাদ থাকতো উত্তরার্দ্ধের অন্তর্ভুক্ত হয়ে। পাদ পাঁচটির মাত্রাসংখ্যা ছিল, যথাক্রমে—১ম পাদ ১৫ মাত্রাযুক্ত। ২য় পাদ ১০ মাত্রাযুক্ত। ৩য় পাদ ১১ মাত্রাযুক্ত। ৪র্থ পাদ ১২ মাত্রাযুক্ত। এবং ৫ম পাদ ১৫ মাত্রাযুক্ত। গান শেষ করা হতো তেনকের অনুষ্ঠান করে। কিন্তু, তেনকের অনুষ্ঠান করা হতো দু'বার দু'রকমভাবে। প্রথমবার তেনকের অনুষ্ঠান করা হতো কেবলমাত্র উত্তরার্দ্ধকে অবলম্বন করে। তারপর, উক্ত উত্তরার্দ্ধকেই দোধক ছন্দে পরিবেশন করা হতো। তারপর সমগ্র প্রবন্ধটিকেই আবার তেনক অনুষ্ঠানের মাধ্যমে পরিবেশন করে গান শেষ করা হতো।

কল্লিনাথের মতানুযায়ী, বস্তু প্রবন্ধের মধ্যে দোধক ছন্দে অনুষ্ঠিত অংশটি ছিল ধ্রুব এবং তেনক অনুষ্ঠানের অর্ধাংশটি ছিল উদ্‌গ্রাহ ধাতুর অন্তর্গত। সুতরাং বস্তু ছিল একটি দ্বিধাতুক, বিরুদহীন, নির্যুক্ত প্রবন্ধ। অবশ্য, এর মধ্যে আভোগ অনুষ্ঠানেরও অবকাশ ছিল এবং সে সুযোগ গ্রহণ করলে বস্তু হয়ে যেত ত্রিধাতুক প্রবন্ধ। প্রসঙ্গক্রমে এখানে উল্লেখযোগ্য যে রত্নাকরের পরবর্তী যুগে, হরিনায়ক কর্তৃক পঞ্চদশ শতাব্দীতে বিরচিত 'সঙ্গীত সার' গ্রন্থের গীত অধ্যায়ের ৪১৫ সূত্রে দেখা যায়—

ত্র্যাদিভির্ধাতুভিশ্চাঙ্গৈঃ পঞ্চভির্বস্তু কথ্যতে।
দ্বিধাতুকং তথা দ্ব্যঙ্গং রূপকং পরিকীর্ত্তিতম্॥

অর্থাৎ পঞ্চদশ শতাব্দীতেও বস্তু প্রবন্ধ ছিল পাঁচ অঙ্গযুক্ত ত্রি-ধাতুক প্রবন্ধ এবং রূপক ছিল দুই অঙ্গের দুই ধাতুযুক্ত প্রবন্ধ। ৫৭৮।১

ত্রিপদাদিত্রয়ং গীতং তত্তদ্ দেশস্থ ভাষয়া। ৫৭৮।২
তত্তৎ সংখ্যাবিশিষ্টেন খণ্ডেন সুখদায়কম্।
বর্ণানাং নিয়মাভাবৈস্তত্র দোষো ন বিদ্যতে॥ ৫৭৯

ত্রিপদী, চতুষ্পদী ও ষট্‌পদী নামক তিনপ্রকার প্রবন্ধ গীতি বিভিন্ন দেশীয় ভাষায় রচিত হয়ে থাকে। এই তিন প্রকার প্রবন্ধ গীতির পদাদি খণ্ডের সংখ্যা ও বিভিন্ন এবং এই বিভিন্নতার বৈশিষ্ট্যগুলি যথাযথভাবে বজায় রেখে গান গাইলে তবেই প্রবন্ধগুলি শ্রুতিমধুর হয়ে ওঠে। এই তিন প্রকার গীতিতেই বর্ণাদি প্রয়োগের অনিয়ম দোষনীয় নয়। ৫৭৮।২—৫৭৯

টিপ্পনী: পারিজাতকার এখানে যে তিনটি প্রবন্ধের কথা বলেছেন, আমরা পৃথকভাবে তাদের পরিচয় দেবার চেষ্টা করছি:

ত্রিপদী প্রবন্ধের পাদের সংখ্যাটা আসলে তিন এবং সেই কারণেই তার নাম হয়েছে ত্রিপদী। শাস্ত্রমতে ত্রিপদীর মধ্যে এগারটি বর্ণগণের প্রয়োগ ব্যবস্থা ছিল অপরিহার্য এবং তার শাস্ত্রনির্দিষ্ট বিভাগ ছিল, যথাক্রমে, প্রথম পাদে চারটি বর্ণগণ; দ্বিতীয় পাদে চারটি বর্ণগণ এবং তৃতীয় পাদে তিনটি বর্ণগণ। অর্থাৎ ৪+৪+৩=১১। এই এগারটি বর্ণগণের মধ্যে ৬ ও ১০ সংখ্যক গণদুটি ছিল রতিগণ ও বাকি ৯টি গণ ছিল কামগণ। অর্থাৎ ত্রিপদীর দ্বিতীয় পাদের তৃতীয় গণটি ও তৃতীয় পাদের দ্বিতীয় গণটি ছিল রতিগণ। রতিগণের বর্ণসংখ্যা হচ্ছে দুই এবং প্রস্তার ভেদে এই দুই চার হতে পারে। অপরপক্ষে কামগণের

বর্ণসংখ্যা হচ্ছে তিন এবং বিভিন্ন প্রস্তারে এই তিন আট পর্যন্ত হতে পারে। যেমন, বিনতি—৩, মানব—৪ বা ভূপাল—৫। অর্থাৎ কামগণের ত্রি-বর্ণ প্রস্তার ভেদে ১+১+১ হতে পারে, ২+১+১ হতে পারে কিংবা ২+২+১ হতে পারে। অধিকন্তু, ৫-এর সঙ্গে ৩ যুক্ত করে অথবা ৪-এর সঙ্গে ৪ যুক্ত করে আটও হতে পারে। কিন্তু ত্রিপদীর প্রয়োগ ব্যবস্থার প্রতি লক্ষ্য করলে দেখা যায়, ত্রিপদীকে চতুষ্পদীরূপে পরিবেশন করা হতো। কেন?—এ সম্বন্ধে কল্লিনাথ বলেছেন, ত্রিপদীর প্রথম দুটি পাদ আসলে একই পাদের পুনরাবৃত্তি; ও দুটির মধ্যে কোনই প্রভেদ নেই। কিন্তু, তাই যদি হবে, তাহলে, একই পাদকে দু'বার গাইবার বিশেষ নির্দেশ শাস্ত্রকার দিয়ে গেলেন কেন? কারণটা অবশ্যই গুরুতর ছিল। কিন্তু সেটা কি হতে পারে। আপাততঃ আমরা দেখতে পাচ্ছি, ত্রিপদীকে চতুষ্পদীরূপে পরিবেশন করার ফলস্বরূপ এর গণ-ব্যবস্থাটা হয়ে যাচ্ছে ২+২=৪+৪+৩=১১। অথচ, আলোচ্যক্ষেত্রে এই ২+২-কে রতিগণ বলবারও উপায় নেই যেহেতু প্রবন্ধটির ৬ ও ১০ সংখ্যক গণদুটি ছিল মাত্র রতিগণ। এ ছাড়াও শাস্ত্রকার আবার বলেছেন, ত্রিপদীর দ্বিতীয় পাদটিকে, অর্থাৎ আপাতদৃষ্টিতে যে পাদটিকে তৃতীয় পাদ বলে মনে হবে, সেই পাদটিকে প্রথমে "কিছুটা" গেয়ে তারপর সম্পূর্ণ পাদটি গাইতে হয়। কিন্তু এই "কিছুটা" বলতে আসলে কি বোঝাচ্ছে? দেড়গুণ নয়, দ্বিগুণ তো নয়ই। তবে কতখানি? আবার ত্রিপদীর শেষোক্ত পাদটি (আপাতদৃষ্টিতে যাকে চতুর্থ পাদ বলে মনে হয়) সম্বন্ধে শাস্ত্রকার একবার মাত্র গাইবার নির্দেশ দিয়েছেন। অর্থাৎ, বর্ণগণের যথাযথ প্রয়োগ বজায় রাখবার কারণেই যে শাস্ত্রকার প্রবন্ধের প্রথম পাদটিকে দু'বার, দ্বিতীয় পাদটিকে কিঞ্চিদধিক একবার এবং তৃতীয় পাদটিকে কেবলমাত্র একবার গাইবার নির্দেশ দিয়েছেন তাতে সন্দেহ নেই। কিন্তু, এই নির্দেশ কিভাবে প্রতিপালিত হতো সেটা বোঝা যাচ্ছে না। বস্তুতঃ গায়কীর অভাবে নায়কীর যথাযথ পরিচয় যে পাওয়া সম্ভবপর হয় না, আলোচ্য ত্রিপদীর অস্তিত্বটা তার একটা উল্লেখযোগ্য উদাহরণ। সর্বোপরি, আলোচ্যক্ষেত্রে পারিজাতের মন্তব্যটিও যথেষ্ট তাৎপর্যপূর্ণ। অহোবল বলেছেন, ত্রিপদী, চতুষ্পদী ও ষট্পদী প্রবন্ধের ক্ষেত্রে বর্ণাদি প্রয়োগের "অনিয়ম" দোষনীয় নয়। সুতরাং, ঠিক কিভাবে যে এই ত্রিপদীকে পরিবেশন করা হতো, কিছুই বোঝা যাচ্ছে না।

ত্রিপদী প্রবন্ধ ছিল তালহীন, রচিত হতো কর্ণাটিক ভাষায় এবং অন্তে প্রযুক্ত হতো স্বর। এর দ্বিখণ্ডে বিভক্ত প্রথম পাদটি ছিল উদ্‌গ্রাহ এবং বাকি দুটি পাদ ছিল ধ্রুব ধাতুর অন্তর্গত। অর্থাৎ ত্রিপদী ছিল দ্বিধাতুক প্রবন্ধ। কিন্তু, তালহীন হওয়ার কারণে অনির্যুক্ত ছিল না, গণ-আইনের নির্দেশাদি থাকার জন্য ত্রিপদী ছিল নির্যুক্ত প্রবন্ধ। ইচ্ছা করলে এর মধ্যে আভোগেরও অনুষ্ঠান করা যেতে পারতো। সেরূপ ক্ষেত্রে ত্রিপদী হয়ে যেত ত্রিধাতুক। ত্রিপদীর অঙ্গ ছিল মাত্র দুটি। অতএব ত্রিপদী ছিল তারাবলী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ।

অতঃপর চতুষ্পদীর পরিচয়—

চতুষ্পদী প্রবন্ধের পাদ সংখ্যা ছিল সাকুল্যে চারটি। এই পাদ চারটির মধ্যে প্রথম ও তৃতীয় পাদদুটি ছিল ১৫ মাত্রাযুক্ত এবং দ্বিতীয় ও চতুর্থ পাদদুটি ছিল ১৬ মাত্রাযুক্ত। চতুষ্পদীর চারটি পাদেই যমক অলঙ্কার যুক্ত করতে হতো যা বাক্য হিসাবে অভিন্ন মনে হলেও অর্থের দিক দিয়ে ছিল ভিন্ন। কল্লিনাথের মতানুযায়ী, ত্রিপদীর মতো, চতুষ্পদীও রচিত হতো তালহীন কর্ণাটিক্ ভাষায়। চতুষ্পদীর প্রথম দুটি পাদ হতো স্বরযুক্ত এবং শেষের দুটি পাদে যুক্ত হতো তেনক। এই তেনকেই গান শেষ করতে হতো। অতএব চতুষ্পদী ছিল দ্বিধাতুক ভাবনীজাতীয় প্রবন্ধ এবং তালহীন হওয়া সত্ত্বেও, নির্দিষ্ট মাত্রা ব্যবস্থা থাকার কারণে, ছিল নির্যুক্ত। বলা বাহুল্য, চতুষ্পদীর মধ্যেও আভোগ অনুষ্ঠানের অবকাশ ছিল এবং তাহলে প্রবন্ধটি হয়ে যেত ত্রিধাতুক, ভাবনী-জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ।

পরিশেষে ষটপদীর পরিচয়—

ষট্‌পদী প্রবন্ধের পাদসংখ্যা ছিল ছয়টি। এই পাদ ছয়টি ১৫টি বর্ণগণের মাধ্যমে গীত হতো। যথা—

১-ম, ২-য়, ৪র্থ পাদে থাকতো দুটি করে কামগণ। অর্থাৎ, ৬টি গণ। ৩-য় পাদে থাকতো তিনটি গণ। তার মধ্যে প্রথম গণটি হতো বাণগণ ও বাকি দুটি হতো কামগণ। অর্থাৎ, ৬+৩=৯টি গণ।

৫-ম পাদে থাকতো দুটি কামগণ। অর্থাৎ ৯+২=১১টি গণ।

৬-ষ্ঠ পাদে থাকতো তিনটি গণ। তার মধ্যে প্রথম দুটি গণ হতো কামগণ এবং শেষেরটি হতো বাণগণ। অর্থাৎ ১১+৩=১৪টি বর্ণগণ।

কামগণের পরিচয় ইতিপূর্বে আমরা ত্রিপদী প্রবন্ধর প্রসঙ্গে দিয়েছি। বাণগণের বর্ণসংখ্যা ছিল চার। প্রস্তারভেদে ১৬টি পর্যন্ত হতে পারে।

ষট্‌পদী প্রবন্ধর গায়নী প্রসঙ্গে একটা বৈশিষ্ট্যের উল্লেখ করেছেন শার্ঙ্গদেব। বলেছেন, এই প্রবন্ধ গানটি নাদ মুক্তিক্। নাদ-মুক্তিক্ শব্দের ব্যাখ্যা করে কল্লিনাথ বলেছেন, নাদ অর্থে এখানে স্থায়ী স্বর বোঝাচ্ছে এবং মুক্তি অর্থে বোঝাচ্ছে ন্যাসক্রিয়ার মতো একটা সাঙ্গীতিক ক্রিয়া। অর্থাৎ ষট্‌পদীর গানে (রাগের কারণে) যে স্বরগুলি স্থায়ীস্বর রূপে বিবেচিত হতো সেই স্বরগুলিকে সুস্পষ্টভাবে প্রযোগ করা হতো না; নাদ্-মুক্তিক্ ক্রিয়ার সাহায্যে কেবলমাত্র জানিয়ে দেওয়া হতো তার অস্তিত্বের অস্পষ্ট রূপটি।

পূর্বোক্ত ত্রিপদী চতুষ্পদীর মতো ষটপদীও রচিত হতো তালহীন কর্ণাটিক ভাষায়। অন্তে যোজিত হতো স্বর এবং মাত্রা-ব্যবস্থার কারণে এটিও ছিল নির্যুক্ত। এর প্রথম তিনটি পাদকে উদ্‌গ্রাহ ও শেষের তিনটি পাদকে ধ্রুব হিসাবে গ্রাহ্য করা হতো। অতএব এটি ছিল একটি দ্বিধাতুক প্রবন্ধ। কিন্তু, ইচ্ছা করলে আভোগের অনুষ্ঠানও করা যেতে পারতো এবং সেরূপ ক্ষেত্রে ষটপদী হয়ে যেত ত্রিধাতুক, তারাবলী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ।

দেখা যাচ্ছে, ত্রিপদী, চতুষ্পদী ও ষটপদী নামক তিনটি প্রবন্ধই ছিল কর্ণাটিক ভাষায় রচিত তালহীন প্রবন্ধ—কিন্তু নির্যুক্ত। আলোচ্যক্ষেত্রে আমাদেরকে বিশেষভাবে স্মরণ রাখতে হবে পার্শ্বদেবের মন্তব্যটি। এই তিনটি প্রবন্ধ সম্পর্কে [illegible] বলেছেন, 'এরা [illegible] দোষনীয় নয়' [illegible]—৫৯

সিংহলীলেন তালেন সিংহলীলং স উচ্যতে। ৮০।১

যে প্রবন্ধ-গীতি সিংহলীল তালের দ্বারা নিবদ্ধ, তাকেই সিংহলীল প্রবন্ধ বলা। ৮০।

টিপ্পনী: সিংহলীল প্রবন্ধ সিংহলীল তালে গীত হতো। কিন্তু প্রবন্ধটির পরিচয় দেবার পূর্বে সিংহলীল তালের মাত্রা ব্যবস্থা সম্পর্কে একটা অনন্য সাধারণ মতভেদের কথা উল্লেখ করা প্রয়োজন। এই সিংহলীল তালটির পরিচিতি প্রসঙ্গে রত্নাকর ও তাঁর টিকাকারদের মধ্যে মতভেদ দৃষ্ট হয়। মূল রত্নাকরে দেখা যায়, লঘ্বন্তে দত্রয়ং সিংহলীলঃ। অর্থাৎ (0001) তিনটি দ্রুত মাত্রার পর একটি লঘু মাত্রা। কিন্তু সিংহভূপাল বলেছেন "লঘুঃ আদৌ অন্তে চ যস্য,

এবম্বিধং দ্রুতত্রয়ং।" অর্থাৎ, (10001) আদিতে একটি লঘুমাত্রা, মধ্যে তিনটি দ্রুতমাত্রা ও অন্তে আবার একটি লঘুমাত্রা। কল্লিনাথের বক্তব্যও সিংহভূপালেরই অনুরূপ। অপরপক্ষে, রত্নাকরের প্রায় সমসাময়িককালেই বিরচিত সঙ্গীত সময়সার গ্রন্থে দেখা যাচ্ছে "সিংহলীল বিধাতব্যং লঘু আদ-অন্ত দ্রুতত্রয়ম্"। অর্থাৎ দেখা যাচ্ছে, সিংহভূপাল ও কল্লিনাথ রত্নাকরের টীকা করেছেন বটে কিন্তু সিংহলীল তালের সঠিক পরিচিতি প্রসঙ্গে সমর্থন জানিয়েছেন শার্ঙ্গদেবকে নয়—সমসাময়িককালের আর একজন গ্রন্থকার পার্শ্বদেবকে। সুতরাং আলোচ্যক্ষেত্রে এমন অনুমান করা অসঙ্গত হবে না যে, সিংহলীল তালের "10001" এই বিভাগটিই রত্নাকর ও সঙ্গীত সময়সারের আমলে প্রচলিত ছিল এবং শার্ঙ্গদেব সম্ভবতঃ সিংহলীলের কোনও একটি "পূর্ব প্রসিদ্ধ" রূপ লিপিবদ্ধ করবার সঙ্গে সঙ্গে তার "অধুনা প্রসিদ্ধ" মাত্রা-বিভাগটির কথা লিখে রেখে যেতে ভুলে গিয়েছিলেন।

সিংহলীল তালে গঠিত সিংহলীল প্রবন্ধ, স্বর, পাট, বিরুদ্ ও তেনক দ্বারা রচিত হতো। এর মধ্যে স্বর ও পাট সহযোগে গীত অংশটি হতো উদ্‌গ্রাহ এবং বিরুদ ও তেনক সহযোগে গীত অংশটি হতো ধ্রুব। অর্থাৎ, সিংহলীল ছিল দ্বিধাতুক মেদিনীজাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ। বলা বাহুল্য, অতিরিক্ত পদ যুক্ত করে এর মধ্যে আভোগ অনুষ্ঠান করবারও সুযোগ সুবিধা ছিল। সে ক্ষেত্রে সিংহলীল হয়ে যেত ত্রিধাতুক। ৫৮০-১

হংসলীলোঽপি তালেন হংসাখ্যেন সুখপ্রদঃ। ৫৮০।২

হংসলীল তালে গঠিত প্রবন্ধকে হংসলীল প্রবন্ধ বলে। এটি একটি শ্রুতিমধুর প্রবন্ধ। ৫৮০।২

টিপ্পনীঃ হংসলীলা সঙ্গীত হংসলীল তালে গীত হতো। হংসলীল তালটি ছিল "বিরামান্তং লঘুদ্বয়ং হংসলীলে প্রকীর্তিতম্।" অর্থাৎ (। —। -) বিরামযুক্ত দুটি লঘুমাত্রার প্রয়োগ দ্বারা হংসলীল তাল গঠিত হতো। এবং, আলোচ্য ক্ষেত্রেও রত্নাকর ও তার টিকাকার সিংহভূপালের মধ্যে মতভেদ দৃষ্ট হয়। সিংহভূপাল বলেছেন, হংসলীলের দ্বিতীয় মাত্রাটিই কেবল বিরামযুক্ত।

হংসলীল প্রবন্ধর পাদের সংখ্যা ছিল মাত্র দুটি। প্রথম পাদটি ছিল বাক্যাংশযুক্ত উদ্‌গ্রাহ ও দ্বিতীয় পাদটি ছিল পাটযুক্ত। অর্থাৎ এটি ছিল দ্বিধাতুক ভাবনীজাতি নির্যুক্ত প্রবন্ধ। তবে, অন্যান্য অনেক দ্বিধাতুক প্রবন্ধর মতো একেও আভোগ অনুষ্ঠানের মাধ্যমে ত্রিধাতুক করা যেত। ৫৮০।২

একস্মিন্নেব সময়ে চত্বার স্তাল ধারিণঃ।
চতুর্মুখঃ স বিজ্ঞেয়ঃ সমকালেন শোভিতঃ॥ ৫৮১

যে প্রবন্ধর মধ্যে সমকালে চারটি তাল বিদ্যমান থাকে এবং গাইবার সময় চারজন তালাধ্যায়ীর প্রয়োজন হয় এই চারটি তালকে দেখাবার জন্যে—সেই চারটি তালের দ্বারা সুশোভিত প্রবন্ধ চতুর্মুখ নামে প্রখ্যাত। ৫৮১

টিপ্পনী: চতুর্মুখ প্রবন্ধর পরিচিতি প্রসঙ্গে পারিজাতকার যা বলেছেন তার সঙ্গে রত্নাকরের সামঞ্জস্য নেই। পারিজাতকার বলেছেন, এই প্রবন্ধ গাইবার সময় চারজন তালাধ্যায়ীর প্রয়োজন হতো তাল রক্ষার জন্যে। অর্থাৎ, এমনই কোন তালের সাহায্যে এই প্রবন্ধটি গীত হতো যার মাত্রা সংখ্যা ছিল অভিন্ন কিন্তু বিভাগ ছিল চতুর্বিধ। বলা বাহুল্য, এই চার রকম মাত্রাবিভাগজনিত তালটি চার রকম তালের মূর্তি পরিগ্রহ করতো বলেই গানের সময় চারজন তালধ্যায়ীর প্রয়োজন হতো। এবং শেষে সম্ এসে পড়ত যথাস্থানেই। মনে হয়, তাল প্রদর্শনের এই বিচিত্র ব্যবস্থার জন্যই প্রবন্ধটি চতুর্মুখ নামে প্রখ্যাত হয়েছিল। কিন্তু, রত্নাকরে চতুর্মুখের বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে কোন আলোচনাই স্থান পায়নি।

চতুর্মুখ প্রবন্ধের পাদের সংখ্যা ছিল চারটি এবং এই চারটি পাদে যথাক্রমে ব্যবহৃত হতো চারটি বর্ণ। যথা—১ম পাদে, স্থায়ী বর্ণে, বিরুদ্ধ স্বরাণুষ্ঠান করা হতো। ২য় পাদে, আরোহী বর্ণে, পাট প্রযোজিত হতো। ৩য় পাদে বাক্যাংশের সঙ্গে যুক্ত থাকতো অবরোহী বর্ণ। ৪র্থ পাদে, সঞ্চারী বর্ণে, তেনকের অনুষ্ঠান করা হতো।

চতুর্মুখ প্রবন্ধর চারটি বর্ণের যথাযথ প্রয়োগ লক্ষ্য করবার মতো। হয়তো, চারটি বর্ণের দ্বারা গঠিত ছিল বলেই প্রবন্ধটি চতুর্মুখ নামে প্রচলিত হয়েছিল।

চতুর্মুখের প্রথম পাদ দুটি ছিল উদ্‌গ্রাহ ও শেষের পাদ দুটি ছিল ধ্রুব ধাতুর অন্তর্গত। সুতরাং এটি ছিল একটি দ্বিধাতুক আনন্দিনী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ। ইচ্ছা করলে আভোগ অনুষ্ঠানের দ্বারা চতুর্মুখকে ত্রিধাতুকও করা যেতে পারতো। কিন্তু, সম্পূর্ণ প্রবন্ধটি গাইবার পর গান শেষ করতে হতো উদ্‌গ্রাহে। ৫৮১

পদৈশ্চ বিরুদৈ স্তেনৈঃ সুদর্শনো নিগদ্যতে। ৫৮২।১

বিরুদ ও তেনক দ্বারা নিবদ্ধ এবং অনেকগুলি পদের সাহায্যে সুশোভিত প্রবন্ধকে সুদর্শন প্রবন্ধ বলে। ৫৮২।১

টিপ্পনী ঃ সুদর্শন প্রবন্ধের পরিচয় প্রসঙ্গে পারিজাতকার যা বলেছেন তার সঙ্গে রত্নাকরের সামঞ্জস্য আছে। পারিজাতে অনেকগুলি পদের কথা উল্লিখিত হয়েছে; কিন্তু রত্নাকরে উল্লিখিত হয়েছে তিনটি "খণ্ড"র কথা। অর্থাৎ এই খণ্ডত্রয়ের উল্লেখ দ্বারা বহুপদের অস্তিত্ব প্রমাণিত হচ্ছে। কিন্তু, এই খণ্ডত্রয়ের মধ্যে কতগুলি করে পদ বর্তমান থাকতো; অথবা, শিল্পী তার ইচ্ছানুযায়ী পদের সংখ্যা বাড়াতে বা কমাতে পারতেন কিনা সে সম্বন্ধে রত্নাকরে কিছু আলোচিত হয়নি। সুদর্শনের প্রথম খণ্ডটি ছিল নিরঙ্কুশ বাক্যাংশযুক্ত পদ; দ্বিতীয় খণ্ডটি ছিল বিন্দযুক্ত এবং তৃতীয় খণ্ডের প্রতিপাদ্য ছিল তেনক। প্রবন্ধের প্রথম খণ্ডটি হতো উদ্‌গাহ এবং দ্বিতীয় ও তৃতীয় খণ্ড মিলে হতো ধ্রুব। সুতরাং, সুদর্শন ছিল একটি দ্বিধাতুক দীপনী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ। সম্ভবতঃ, আভোগ অনুষ্ঠানের দ্বারা একে ত্রিধাতুক করবারও ব্যবস্থা ছিল। ৫৮২।১

ত্রিভি রাগৈস্ত্রিভিস্তালৈ স্ত্রিভঙ্গী স্যাৎ ষড়ঙ্গকঃ॥ ৫৮২।২

যে প্রবন্ধের অঙ্গ হচ্ছে ছয়টি এবং যা তিনটি রাগ ও তিনটি তালের দ্বারা বিরচিত হয়ে থাকে, তাকেই বলে ত্রিভঙ্গি প্রবন্ধ। ৫৮২।২

টিপ্পনী ঃ ত্রিভঙ্গি প্রবন্ধের পরিচয় প্রসঙ্গে পারিজাতকার যা বলেছেন তার সঙ্গে রত্নাকরের পার্থক্য পরিলক্ষিত হয়। অহোবলের বক্তব্য অনুযায়ী ত্রিভঙ্গি ছিল ছয় অঙ্গযুক্ত প্রবন্ধ। কিন্তু রত্নাকরে, এটিকে স্বর, পাট ও পদযুক্ত তিন অঙ্গের দীপনী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধরূপে চিহ্নিত করা হয়েছে। অপরপক্ষে, পারিজাতকার বলেছেন ত্রিভঙ্গিতে তিনটি রাগ ও তিনটি তাল ব্যবহৃত হয়, কিন্তু রত্নাকর বলছেন, ত্রিভঙ্গির পাঁচটি প্রকার ভেদের মধ্যে একটিতে তিনটি রাগ ও তিনটি তালের প্রয়োগ হয়ে থাকে। ত্রিভঙ্গির পাঁচটি প্রকার ভেদের পরিচয় হচ্ছে, যথাক্রমে—

১। যে প্রবন্ধ ত্রিভঙ্গি তালে গীত হয়। ত্রিভঙ্গি তালের লক্ষণ হচ্ছে ত্রিভঙ্গিঃ স-গণাদ্ গুরুঃ। অর্থাৎ, (IISS) গণের পর দুটি লঘু ও দুটি গুরুমাত্রার প্রয়োগ।

২। যে প্রবন্ধ ত্রিভঙ্গি ছন্দে গীত হয়। এই ছন্দটি ছিল গাথা ছন্দের অসংখ্য প্রকার ভেদের অন্যতম।

৩। যে প্রবন্ধে তিন রকম রাগ ও তিন রকম তাল প্রযুক্ত থাকে।

৪। যে প্রবন্ধ যে কোন তিন রকম ছন্দের মাধ্যমে গীত হয়ে থাকে।

৫। যে প্রবন্ধের মধ্যে যে কোন তিনটি দেবতার স্তুতি সংযুক্ত থাকে। ত্রিভঙ্গির এই প্রকারটির আরও একটা বৈশিষ্ট্য ছিল—"তালদ্বৈগুণ্য যুক্তকঃ"। অর্থাৎ, গানটিকে দ্রুত লয় থেকে মধ্য লয়ে নামিয়ে এনে কিংবা মধ্য লয় থেকে বিলম্বিত লয়ে নামিয়ে এনে শেষ করতে হতো।

ত্রিভঙ্গির ধাতু ব্যবস্থা কেমন ছিল, সে সম্বন্ধে সঠিক কিছু জানা যায় না। ৫৮২।১

ত্রিপথঃ সতুবিজ্ঞেয়ো যস্মিন্নস্তি গতিত্রয়ম্। ৫৮৩

যে প্রবন্ধের তিনটি পাদে তিন গতি (লয়) বর্তমান থাকে তাকেই বলে ত্রিপথ প্রবন্ধ। ৫৮৩

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের ত্রিপথ রত্নাকরে ত্রিপথক-রূপে উল্লিখিত হয়েছে এবং বলাই বাহুল্য, উভয়ের পরিচিতির মধ্যে সামঞ্জস্য নেই। রত্নাকরে ত্রিপথ-এর গতি সম্বন্ধে কোন আলোচনা স্থান পায়নি। পরন্তু, ত্রিপথক-এর তিনটি পাদকে পরিচিত করা হয়েছে, যথাক্রমে,—প্রথম পাদে পাট্, দ্বিতীয় পাদে বিরুদ এবং তৃতীয় পাদের প্রতিপাদ্য স্বরানুষ্ঠান। কল্লিনাথের মতানুযায়ী ত্রিপথকের প্রথম দুটি পাদ ছিল উদ্গ্রাহ এবং শেষের পাদটি ছিল ধ্রুব ধাতুর অন্তর্গত। অর্থাৎ, পদ ও তেনকহীন চতুরঙ্গ বিশিষ্ট দীপনী জাতীয় দ্বিধাতুক নির্যুক্ত প্রবন্ধ ছিল ত্রিপথ। তবে, এর মধ্যে পদ যোজনা করে আভোগ অনুষ্ঠানেরও অবকাশ ছিল। সেরূপ ক্ষেত্রে ত্রিপথক হয়ে যেত তেনক-হীন পঞ্চাঙ্গযুক্ত নন্দিনী বা আনন্দিনী জাতীয় ত্রিধাতুক নির্যুক্ত প্রবন্ধ। ৫৮৩

নাস্তি যস্যান্তরং যস্মিন্ দণ্ডকঃ স নিগদ্যতে ॥ ৫৮৪

দণ্ডক ছন্দে নিবদ্ধ হওয়ার কারণে যে প্রবন্ধের মধ্যে কোন রকম অন্তর বা "ছেদ্" থাকবার অবকাশ থাকে না, তাকেই বলে দণ্ডক প্রবন্ধ। ৫৮৪

টিপ্পনী ঃ দণ্ডক প্রবন্ধের পরিচয় প্রসঙ্গে পারিজাতকার যা বলেছেন, তার সঙ্গে রত্নাকরের সামঞ্জস্য আছে। রত্নাকরও বলেছেন, এই প্রবন্ধটি পদ ও স্বর সহযোগে দণ্ডক ছন্দে রচিত হতো। কিন্তু আলোচ্য সূত্রে পারিজাতকার 'অন্তর' বা 'ছেদ'-হীন প্রবন্ধের উল্লেখ করে ঠিক কী বোঝাতে চেয়েছেন, সেটা বুঝতে পারা যাচ্ছে না।

দণ্ডক ছন্দে অনেক রকম ভেদ হতো। যেমন—

চণ্ড-বৃষ্টি-প্রপাত-দণ্ডক। এর লক্ষণ ছিল দণ্ডকো নৌ রঃ। অর্থাৎ,

প্রথমে দুটি ন-গণ ও তার পরে সাতটি র গণের পরের পর প্রয়োগ। বর্ণগণের আইন অনুযায়ী এই দণ্ডক ছন্দের বর্ণ বা অক্ষরের সংখ্যা দাঁড়ায় (111×২+S1S×৭) ছয়টি লঘু অক্ষরের পর গুরু-লঘু-গুরু যুক্ত একুশটি অক্ষর এবং (৬+২১=২৭) এই লঘু-গুরু যুক্ত সাতাশটি অক্ষরের প্রয়োগ হতো একটি আবৃত্তির মধ্যে। সাধারণ দণ্ডক প্রবন্ধ এই ছন্দেই গীত হতো।

আবার এই সাতাশটি অক্ষরের প্রয়োগ অন্যভাবেও দেখানো হতো। যেমন, ছাব্বিশটি অক্ষরের সঙ্গে একটি অতিরিক্ত অক্ষর যুক্ত করে, সাতাশ অক্ষরযুক্ত দণ্ডক ছন্দের আবৃত্তি পূর্ণ করা হতো।

কখনও আবার উক্ত সাতাশটি অক্ষরের সঙ্গে আরও একটি র-গণ যুক্ত করে অর্থাৎ (111×২+S1S×৭+S1S) ত্রিশটি অক্ষরের মাধ্যমে দণ্ডক প্রবন্ধ [illegible] প্রকার [illegible] দেখানো হতো প্রস্তারের সাহায্যে। কখনও [illegible] য-গণ (ISS) যুক্ত করে, অর্থাৎ র-গণের গুরু [illegible] বর্ণে। [illegible] য-গণের লঘু গুরু গুরু বর্ণের একুশ [illegible] যুক্ত [illegible] দণ্ডক [illegible] প্রয়োগও দেখানো হতো। [illegible] দণ্ডক ছন্দের [illegible] দেখানো হতো। [illegible] ছন্দের মধ্যে [illegible] "ছেদ" [illegible] 'ছেদ' বা "ছেদ"-হীন প্রবন্ধ [illegible] বলেছেন।

[illegible] দণ্ডক [illegible] ও স্বরযুক্ত দ্বিধাতুক প্রবন্ধ। গাওয়া হতো [illegible] ছিল একটি ভাবনী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ। এর পদযুক্ত প্রথম অংশটি ছিল উদ্‌গ্রাহ এবং স্বরযুক্ত শেষাংশটি ছিল ধ্রুব। দণ্ডকের মধ্যে আভোগও পদ যোজনা করে আভোগ অনুষ্ঠানেরও অবকাশ ছিল। সেরূপ ক্ষেত্রে দণ্ডক হয়ে যেতো ত্রিধাতুক প্রবন্ধ। এই প্রবন্ধ-গান শেষ করা হতো উদ্‌গ্রাহে। ৫৮৪

শম্পাতালে যো গেয়ো ঝম্পটঃ সোঽভিধীয়তে। ৫৮৫।১

যে প্রবন্ধ শম্পাতালে গীত হয়, তাকেই বলে ঝম্পট প্রবন্ধ।

টিপ্পনী: ঝম্পট প্রবন্ধ প্রসঙ্গে পারিজাতকার যা বলেছেন, তার সঙ্গে রত্নাকরের সামঞ্জস্য নেই। রত্নাকরের বিবৃতি অনুযায়ী ঝম্পট প্রবন্ধটি গাওয়া হতো ঝম্পট ছন্দে এবং ক্রীড়া তালে—শম্পা তালে নয়। ঝম্পট ছন্দটি ছিল গাথা ছন্দেরই একটি প্রকারভেদ এবং ক্রীড়া তালের লক্ষণ হচ্ছে, ক্রীড়া দ্রুতৌ

বিরামান্তৌ। অর্থাৎ (০'০') দুটি বিরামযুক্ত দ্রুতমাত্রার প্রয়োগ। ঝম্পট ছিল ত্রিপদৈঃ প্রাহুঃ। অর্থাৎ পূর্ব বর্ণিত ত্রিপদী প্রবন্ধর মতো তিন পাদযুক্ত প্রবন্ধ। এর প্রথম পাদ দুটি ছিল উদ্‌গ্রাহ ও শেষের পাদটি ছিল ধ্রুব। ঝম্পটের মধ্যে কেবলমাত্র পদের অস্তিত্ব ছিল এবং সে পদগুলি পাওয়া হতো তালে। সুতরাং ঝম্পট ছিল একটি দ্বিধাতুক তারাবলী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ। এর মধ্যে আভোগ পরিকল্পনারও অবকাশ ছিল। সেরূপ ক্ষেত্রে ঝম্পট হয়ে যেতো ত্রিধাতুক। ঝম্পট প্রবন্ধ-গানও শেষ করা হতো উদ্‌গ্রাহে। ৫৮৫।১

তালেন কন্দুকেনৈব কন্দুক, স নিগদ্যতে ॥ ৫৮৫।২

যে প্রবন্ধ কন্দুক তালে গীত হয় তারই নাম কন্দুক প্রবন্ধ। ৫৮৫।২

টিপ্পনী: পারিজাতকার কন্দুক তালের কথা বলেছেন। কিন্তু রত্নাকর বলেছেন কন্দুক ছন্দে গীত প্রবন্ধর নাম কন্দুক। সঙ্গীত শাস্ত্রে ছন্দ এবং তাল অভিন্ন অর্থের অন্তর্গত বিষয়বস্তু নয়। তবে লিপিকার-প্রমাদ বশতঃ ছন্দেন র স্থলে তালেন হয়ে যাওয়াও বিচিত্র নয়। যাই হোক, পূর্ব বর্ণিত ত্রিপদী ও ঝম্পট ছন্দের মতো কন্দুক ছন্দটিও ছিল গাথা ছন্দেরই প্রকারভেদ, এবং এটিও ছিল ত্রিপাদযুক্ত প্রবন্ধ। কন্দুকের প্রথম পাদে থাকতো পদ, দ্বিতীয় পাদে থাকতো পাট এবং তৃতীয় পাদের বিষয়বস্তু ছিল বন্দ। ঝম্পটের মতো কন্দুকেরও প্রথম দুটি পাদ ছিল উদ্‌গ্রাহ ধাতুর অন্তর্গত এবং শেষের পাদটি ছিল ধ্রুব। এই প্রবন্ধর প্রতিপাদ্য ছিল পদ, পাট ও বন্দ এবং গাওয়া হতো তালে। সুতরাং এটি ছিল একটি দ্বিধাতুক তারাবলী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ। কন্দুক প্রবন্ধ-গানও শেষ করা হতো উদ্‌গ্রাহে।

পারিজাত-পাঠক লক্ষ্য করবেন, প্রবন্ধ-গীতি-শাস্ত্রের প্রচলিত বিধি লঙ্ঘন করে, পূর্ববর্ণিত সিংহলীল, হংসলীল, দণ্ডক, ঝম্পট এবং আলোচ্য কন্দুক এই পাঁচটি প্রবন্ধ-গীত ধ্রুবর পরিবর্তে উদ্‌গ্রাহে পরিসমাপ্তি ঘটাবার নির্দেশ বহন করছে। বক্তব্য এই যে, এই নির্দেশ মূল রত্নাকরের নয়, টীকাকার কাল্লিনাথের। ৫৮৫।২

পদৈঃ পাটৈস্তথা চর্যা চচ্চর্যাদ্যন্তকৈঃ পদৈঃ ॥ ৫৮৬।১

পদ ও পাটযুক্ত প্রবন্ধকে চর্যা প্রবন্ধ বলে এবং যে প্রবন্ধের মধ্যে আদ্যন্ত— অর্থাৎ, প্রথম থেকে শেষ পাদ-এর মধ্যে কেবলমাত্র পদ ব্যবহৃত হয়, তাকেই বলে চর্চরী প্রবন্ধ। ৫৮৬।১

টিপ্পনী ঃ চর্যা ও চচরী প্রবন্ধ সম্পর্কে পারিজাতকার যা বলেছেন তার সঙ্গে রত্নাকরের অসামঞ্জস্য ও সামঞ্জস্য দুইই আছে।

চর্যা সম্পর্কে পারিজাতকার বলেছেন, এতে পদ ও পাট ব্যবহৃত হতো, এ ছাড়া তাল তো ছিলই। অতএব পারিজাতের চর্যা ছিল ত্রি-অঙ্গযুক্ত তারাবলীজাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ। কিন্তু, রত্নাকরের চর্যা ছিল দ্বি-ধাতুক এবং কেবলমাত্র তাল ও পদযুক্ত তারাবলী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ। রত্নাকরে দেখা যায় চর্যা রচিত হতো সাধারণতঃ পজ্‌ঝটিকা ছন্দে—প্রাকৃত ভাষায় যার নাম পদ্ধডী। এই গানের বিষয়বস্তু গ্রথিত হতো আধ্যাত্মিক তত্ত্ব ও তথ্য অবলম্বনে। প্রতি পাদের শেষ অক্ষরে মিল রক্ষা করা হতো এবং গাওয়া হতো—প্রধানতঃ দ্বিতীয় তালে। দ্বিতীয় তালের লক্ষণ হচ্ছে (001) দুটি দ্রুত এবং একটি লঘু মাত্রার সমাবেশ। অন্যান্য অনেক প্রবন্ধর মতো চর্যারও দুটি প্রকারভেদ ছিল—পূর্ণা ও অপূর্ণা। গানের ছন্দ ছন্দবিজ্ঞান অনুযায়ী যথাযথভাবে পূর্ণ থাকলে তবেই তাকে পূর্ণা চর্যা বলা হতো। অন্যথা, সে গান অপূর্ণা চর্যার অন্তর্গত হয়ে যেতো। চর্যা গানের অপরিহার্য অঙ্গ ছিল "ধ্রুবা"।

পূর্ণা-চর্যা ও অপূর্ণা-চর্যাও আবার দুটি শ্রেণীতে বিভক্ত থাকতো—সমধ্রুবা ও বিষমধ্রুবা। এই সম ও বিষম এবার পরিচিতি সম্পর্কে রত্নাকরের টীকাকারদ্বয়ের মধ্যে মতান্তর পরিলক্ষিত হয়।

আলোচ্যক্ষেত্রে লক্ষ্য করবার বিষয় এই যে, রত্নাকরের আমলের পাটহীন চর্যা পারিজাতের আমলে পাটযুক্ত চর্যা হয়ে গিয়েছিল। এই রূপান্তরটা যে অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ সে কথা বলাই বাহুল্য কারণ, চর্যা-গীতি হচ্ছে এ দেশে প্রচলিত প্রাচীনতম প্রবন্ধগুলির অন্যতম। প্রমাণ পাওয়া যায়, দ্বাদশ শতাব্দীর মধ্যভাগেও চর্যার অনুশীলন প্রচলিত ছিল, আবার আজকের দিনের অনেক গুণীজ্ঞানীও—বিশেষতঃ বাঙ্গালী সাহিত্যসেবী, চর্যার প্রতিপাদ্য নিয়ে আলাপ আলোচনা করে থাকেন। অবশ্য, এ হেন আলোচনার উদ্দেশ্য আদৌ সাঙ্গীতিক নয়, দেশের গতিশীল কাব্য-ইতিহাসের মূল্যায়ন তথা তার প্রাচীনতম রূপ সম্বন্ধে সঠিক সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়ার আকাঙ্ক্ষাই চর্যালোচনার অন্যতম কারণ। কিন্তু, এতাবৎকালের মধ্যে, কখনও কোন প্রামাণ্য চর্যার মধ্যে পাটের অস্তিত্ব পরিলক্ষিত হয় নি। তৎসত্ত্বেও, বিস্ময়, রত্নাকরের পরবর্তী কালে বিরচিত পারিজাতের মধ্যে, চর্যা পাটযুক্ত প্রবন্ধরূপে উল্লিখিত হলো কেন।

আলোচ্যক্ষেত্রে, চর্যার পাটযুক্ত রূপ গ্রাহ্য হতে পারে না যেহেতু, পূর্বেই বলেছি, প্রামাণ্য চর্যার মধ্যে পাটের অস্তিত্ব পরিলক্ষিত হয় না। কিন্তু, এ কথাও স্বীকার্য যে আমাদের দেশে এমন পদ্ধতির আধ্যাত্মিক গান প্রচলিত ছিল এবং আজও রয়েছে, যার লিখিত পরিচয়ের মধ্যে পাটের অস্তিত্ব না থাকলেও, প্রয়োগের ক্ষেত্রে পাটের অস্তিত্ব প্রকট হয়ে ওঠে। আমরা এখানে উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের জবাবী বাজনার কথা বলছি না, বিভিন্ন প্রদেশের ভিন্ন ভিন্ন সম্প্রদায়ের মধ্যে এমন গান প্রচলিত ছিল এবং আজও রয়েছে যার পদযুক্ত গীতাংশ শেষ হলে, চর্মবাদ্যের বোল বাজতো। অর্থাৎ, গানের কিছুটা অংশ গেয়ে গায়ক বা গায়কগণ নিবৃত্ত হতেন, তখন বাদ্যকার আরম্ভ করতেন তার বাজনা। আবার বাজনা থামলে গায়ক বা গায়কগণ গানের বাকি অংশ গাইতে আরম্ভ করতেন। এবং এইভাবে চলতে থাকতো এই পদ্ধতির গান। ইতিহাসের দিক দিয়েও, এ রকম গীতি-রীতির উল্লেখ পাওয়া যায়। আকবরের সমসাময়িক বদাউনীও তার গ্রন্থের মধ্যে অনুরূপ গীতি রীতির পরিচয় দিয়ে গিয়েছেন দরবেশ সম্প্রদায়ের গীতি রীতির আলোচনা প্রসঙ্গে। সুতরাং এমন অনুমানকে প্রশ্রয় দেওয়া বোধহয় অসঙ্গত হবে না যে, পারিজাতের আমলের চর্যা-গীতির মধ্যে পাটের অস্তিত্ব লিখিতভাবে না থাকলেও প্রয়োগ-সাপেক্ষ ছিল। এবং সেই কারণেই চর্যাকে আমরা দ্বি অঙ্গের পরিবর্তে ত্রি-অঙ্গ যুক্ত প্রবন্ধরূপে দেখতে পাচ্ছি।

চচরী প্রবন্ধ সম্পর্কে পারিজাতকার যা বলেছেন তার সঙ্গে রত্নাকরের সামঞ্জস্য আছে। পারিজাতের চচরী 'আদ্যন্ত' পদ দ্বারা সুশোভিত থাকতো। রত্নাকরও বলছেন, চচরীতে অসংখ্য পদ থাকে এবং যথাযথভাবে দুটি পাদের শেষ অক্ষরে মিলও রক্ষা করা হয়। চচরী প্রবন্ধ গাওয়া হতো সাধারণতঃ চচরী তালে এবং কেবলমাত্র হিন্দোল রাগে। চচরী তালের লক্ষণ হচ্ছে (০০' ০০' ০০' ০০' ০০' ০০' ০০' ০০'।) বিরামান্ত দুটি দ্রুত মাত্রার আটটি সমাবেশ এবং শেষে একটি লঘু মাত্রা। অপরপক্ষে, সেদিনকার হিন্দোল রাগটিও বর্তমানের হিন্দোলের মতো ছিল না। পারিজাতের আমলে প্রচলিত হিন্দোলের রূপ ছিল রে-পা বর্জিত স-গ-ম-ধ-ণ। অর্থাৎ, ঔড়ুব জাতীয় খাম্বাজ ঠাটের রাগ ছিল হিন্দোল।

চচরী গান চচরী তাল ছাড়া ক্রীড়াতালেও গাওয়া যেতে পারতো এবং ঘত্তা-ছন্দ বা অনুরূপ যে কোন ছন্দে গাইবার ব্যবস্থাও ছিল। কিন্তু, যে কোন

ছন্দেই চচরী গাওয়া হোক না কেন, চচরীর সম্পর্কে এলেই সেই ছন্দটির নামও চচরী-যুক্ত হয়ে যেতো।

চচরী গান মূলতঃ ছিল উদ্গ্রাহ ও ধ্রুব-যুক্ত দ্বি-ধাতুক প্রবন্ধ। কিন্তু, আভোগ অনুষ্ঠানের দ্বারা একে ত্রি-ধাতুক করবার ব্যবস্থাও ছিল। চচরী ছিল পদ ও তালযুক্ত দ্বি-অঙ্গ বিশিষ্ট প্রবন্ধ। অর্থাৎ, তারাবলী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ।

আমাদের দেশে অনেক গুণীজ্ঞানী মনে করেন, প্রাচীন চচরী গীতির সঙ্গে বর্তমানের চাচর গানের সম্পর্ক ঘনিষ্ঠ। বলা বাহুল্য, ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে চাচর গানের অস্তিত্ব অতি-অর্বাচীন। প্রাচীন চচরীর সঙ্গে হয়তো একদা তার ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক ছিল। কিন্তু, আমাদের জানিত চাচরের গান ও তাদের সঙ্গে বিলুপ্ত চচরীর গান ও তালের আপাততঃ কোন মিল দেখতে পাচ্ছি না। [illegible]

পদৈশ্চ বিরুদৈর্হর্ষবর্ধনঃ স্বর পাটকৈঃ ॥ ৫৮৬।২

যে প্রবন্ধ গানে পদ, বিরুদ, স্বর ও পাট ব্যবহৃত হয়, তাকেই বলে হর্ষবর্ধন প্রবন্ধ। ৫৮৬।২

টিপ্পনী: হর্ষবর্ধন সম্বন্ধে পারিজাতকার যা বলেছেন, তার সঙ্গে রত্নাকরের যথাযথ সামঞ্জস্য দেখা যায়। প্রবন্ধটি গাওয়া হতো তালে, অধিকন্তু, পদ, বিরুদ, স্বর ও পাটযুক্ত হয়ে। অর্থাৎ, হর্ষবর্ধন ছিল পঞ্চাঙ্গযুক্ত, নন্দিনী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ। তবে, এর অঙ্গ-ব্যবস্থা সম্পর্কে রত্নাকরের টীকাকারদ্বয়ের মধ্যে মতভেদ দৃষ্ট হয়। কল্লিনাথ বলেছেন, হর্ষবর্ধন ছিল দ্বি-ধাতুক প্রবন্ধ। এর উদ্গ্রাহ অংশে থাকতো পদ ও বিরুদ এবং ধ্রুব অংশ রচিত হতো স্বর ও পাট সহযোগে। অপরপক্ষে, সিংহভূপাল বলেছেন, হর্ষবর্ধন ছিল কেবলমাত্র পদ ও বিরুদ যুক্ত প্রবন্ধ। সম্ভবতঃ, হর্ষবর্ধন চিরকালই নন্দিনী জাতীয় প্রবন্ধ ছিল না। ৫৮৬।২

তাল-মানদ্বয় ন্যাসৌ ভবেচ্ছ্রীবর্ধনাভিধঃ ॥ ৫৮৭।১

যে প্রবন্ধ গান তাল-মান সহযোগে গীত হয়, তাকেই বলে শ্রীবর্ধন প্রবন্ধ। ৫৮৭।১

টিপ্পনী: শ্রীবর্ধন প্রবন্ধের পরিচয় প্রসঙ্গে পারিজাতকার কেবলমাত্র তাল-মানের কথা বলেছেন, অঙ্গাদি সম্বন্ধে কোন কথা বলেন নি। এই অতি

সংক্ষিপ্ত পরিচিতির কারণ দ্বিবিধ হতে পারে। হয়তো পরবর্তী কালের কোন নকল-নবিশীর অসাবধানতার জন্য মূল সূত্রের মধ্যে থেকে কিছু অংশ বাদ পড়ে গিয়েছে। কিংবা, প্রবন্ধটি অহোবলের আমলে এতই বেশী প্রচলিত ছিল যে, অতি পরিচয় নিবন্ধন স্বয়ং গ্রন্থকারই অসাবধান হয়েছিলেন। রত্নাকরে দেখা যায়, শ্রীবর্ধন ছিল বিরুদ, পাট, পদ ও স্বরযুক্ত নন্দিনী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ। প্রবন্ধটি ছিল দ্বি-ধাতুক। এর উদ্‌গ্রাহ অংশ রচিত হতো বিরুদ ও পাট সহযোগে এবং ধ্রুব অংশে থাকতো পদ ও স্বর। সর্বোপরি, গান শেষ করা হতো তাল-মান বজায় রেখে।

বর্তমানে দেখা যায়, অনেক গুণীজ্ঞানী তাল-মান কথাটি অভিন্ন অর্থেই ব্যবহার করে থাকেন। কিন্তু আমাদের স্মরণ রাখা কর্তব্য, প্রাচীন যুগের পণ্ডিতগণ পারতপক্ষে এমন কোন বাক্যের ব্যবহার করতেন না যার ফলে ভ্রান্ত ধারণার সৃষ্টি হতে পারে। বাক্য হিসেবে "তাল-মান" অভিন্ন সংজ্ঞার অন্তর্গত একটি কথা নয়—বিভিন্ন সংজ্ঞার পরিচায়ক দুটি কথা। 'মান' কথাটা অবশ্য গতি-নির্দেশক, কিন্তু, সে গতি, তাল-মাত্রা-লয়-এর গতি নয়—উক্ত তাল-মাত্রা-লয়-এর মধ্যে নিবদ্ধ মূল বাণীর নিজস্ব বৈশিষ্ট্য-জ্ঞাপক গতি— যে গতির সঙ্গে সামঞ্জস্য রক্ষা করার প্রয়োজনে, উক্ত তালেরই "মান"কে তদনুরূপ প্রকৃতি গ্রহণ করতে হয়। যেমন, ধ্রুপদ ধামার প্রভৃতি গানের বাট্‌-উপজের গতি। আলোচ্য ক্ষেত্রে তাল-মাত্রা-লয়-বরাবর থাকে; কিন্তু বাণী ও বোলের গতি দ্রুত হয়ে যায়। ৫৮৭।১

মধ্য মধ্য স্বরৈঃ র্যঃ স্যাৎ (?) স্বরাঙ্গ সোঽভিধীয়তে। ৫৮৭।২

যে প্রবন্ধ গানের মধ্য ধাতুতে অর্থাৎ ধ্রুব ধাতুতে স্বরের প্রয়োগ হয়, তাকেই বলে স্বরাঙ্গ প্রবন্ধ। ৫৮৭।২

টিপ্পনী: পারিজাতের স্বরাঙ্গ প্রবন্ধ সম্পর্কে আলোচ্য সূত্রের বক্তব্যটি নিতান্তই দুর্বোধ্য। রত্নাকরে স্বরাঙ্গ নেই, স্বরাঙ্ক আছে। এবং, এই স্বরাঙ্ক প্রবন্ধের টীকা-ভাষ্য আলোচনা করেই, আলোচ্য সূত্রের 'মধ্য' শব্দটিকে আমরা মধ্যম ধাতু, অর্থাৎ, ধ্রুব ধাতুরূপে অনুমান করছি। কিন্তু, পরের পর দুটি 'মধ্য' শব্দ ব্যবহার করে পারিজাতকার কী বোঝাতে চেয়েছেন, সেটা কিছুতেই ধরতে পারছি না। একটি 'মধ্য' অর্থে যদি আমরা মধ্যম ধাতুকে গ্রহণ করি, তাহলে অপর 'মধ্য'টির অর্থ কী হতে পারে? মধ্যম

গ্রাম মধ্য (মুদারা) সপ্তক ? কিংবা মধ্যম (মা) স্বর ? বলাবাহুল্য, উপরোক্ত তিন রকম অনুমানের স্বপক্ষে ও বিপক্ষে সম্ভাব্য সকল রকম যুক্তি প্রয়োগ করেও, আমরা এমন কিছুই পাচ্ছি না যাকে সঙ্গীত-বিজ্ঞানানুগ সংশোধনরূপে গ্রাহ্য করতে পারি। অপরপক্ষে, স্বরাঙ্গর সঙ্গে স্বরার্থ প্রবন্ধর (স্বরার্থবেরের বাঙ্গতোথ্যঃ) গোলযোগও কল্পনা করতে পারি না যেহেতু, পারিজাতের স্বরার্থ প্রবন্ধর উল্লেখ ও আলোচনা ইতিপূর্বেই (৫৬০।১ সূত্র দ্রষ্টব্য) করা হয়েছে। অতএব, আমরা বলতে বাধ্য যে, পূর্বোল্লিখিত আরও অনেক সূত্রের মতো পারিজাতের আলোচ্য সূত্রটিকেও বিকৃত করেছেন পরবর্তী কালের কোনো সঙ্গীত-অজ্ঞ লিপিকার।

রত্নাকরে স্বরাঙ্গ নেই, কিন্তু স্বরাঙ্ক প্রবন্ধ সম্পর্কে বিশদ আলোচনা স্থান পেয়েছে। স্বরাঙ্কের অঙ্গ ছিল পদ, স্বর, বিরুদ এবং তাল তো ছিলই। অর্থাৎ স্বরাঙ্ক ছিল চতুরঙ্গবিশিষ্ট দীপনী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ। এতে ধাতুর ব্যবস্থা তিনটি। কিন্তু, সেই ধাতু তিনটির মধ্যে উদগ্রাহ ও ধ্রুব ব্যতীত, মেলাপক ব্যবহৃত হতো কিংবা আভোগকে গ্রহণ করা হতো, সে সম্বন্ধে রত্নাকর টীকাকারদ্বয়ের মধ্যে মতভেদ দেখা যায়। স্বরাঙ্ক যে ত্রিধাতুক ছিল সে সম্বন্ধে উভয় টীকাকারই একমত। কিন্তু, তবুও, কল্লিনাথ মন্তব্য করেছেন যে, স্বরাঙ্কের মধ্যে মেলাপক ও আভোগ উভয় ধাতুর ব্যবহার পরিলক্ষিত হলে, প্রবন্ধটিকে চার ধাতুযুক্ত প্রবন্ধরূপে গ্রাহ্য করতে হবে। অধিকন্তু, স্বরাঙ্ক প্রবন্ধ গাইতে হয় কেবলমাত্র মালবশ্রী রাগে। অর্থাৎ, কল্লিনাথের আমলে স্বরাঙ্ক গাওয়া হতো কেবলমাত্র মালবশ্রী রাগে এবং প্রবন্ধটির ধাতু ব্যবস্থা ছিল তিন কিংবা চার।

কিন্তু সেটা কী করে হতে পারে ? সঙ্গীত বিজ্ঞানের সুস্পষ্ট নির্দেশ হচ্ছে এই যে, ত্রিধাতুক প্রবন্ধ অর্থে মেলাপকহীন প্রবন্ধ বুঝতে হবে। মূলেও আমরা পাচ্ছি, স্বরাঙ্ক ছিল ত্রিধাতুক প্রবন্ধ। কল্লিনাথের পূর্ববর্তী টীকাকার সিংহভূপালও প্রবন্ধটিকে তিন ধাতুযুক্ত প্রবন্ধরূপে উল্লেখ করেছেন। অথচ, কল্লিনাথ আবার প্রবন্ধটির সম্ভাব্য চার ধাতুর উল্লেখ করতে গেলেন কেন ? এ কেনর উত্তর বোধহয় একটা পাওয়া যেতে পারে, উক্ত টীকাকারদ্বয়ের টীকা ভাষ্যের বিভিন্নতাকে লক্ষ্য করলে। আমরা দেখতে পাচ্ছি, সিংহভূপাল যে সূত্রটিকে অবলম্বন করেছিলেন তার ভিত্তি "স্বরাঙ্ক ন্যাসনং স্বরৈঃ।" এখানে "ন্যাসনং স্বরৈঃ" অর্থে বুঝতে হবে শেষ ধাতুর, অর্থাৎ আভোগ ধাতুর শেষ

অংশে স্বর থাকবে এবং এখানে মালবশ্রী রাগের উল্লেখমাত্রও নেই। অপরপক্ষে, কল্লিনাথ যে সূত্রটিকে অবলম্বন করেছিলেন তার মধ্যে স্বরাঙ্কের উল্লেখমাত্রও নেই, পরন্তু, "মালবশ্রেষা গীয়তে" লিপিবদ্ধ রয়েছে।

স্বরাঙ্ক প্রবন্ধ গানে তালের ব্যবহার ছিল একাধিক এবং বৈশিষ্ট্যপূর্ণ। যথা—

পদৈঃ স্বরৈশ্চ বিরুদৈরুদ গ্রাহাদিত্রয়ং ক্রমাৎ।
একাদ্বিত্র্যশ্চ তালাঃ স্যুঃ স্বরান্তে ন্যাসনং স্বরৈঃ॥

অর্থাৎ, পদে উদগ্রাহ, স্বরে ধ্রুব, বিরুদে আভোগ এবং পদে একটি তাল, স্বরে দুটি তাল বিরুদে তিনটি তাল ও স্বরে সমাপ্তি বা ন্যাস।

বলাবাহুল্য স্বরাঙ্কের ধাতুগত তালের ব্যবস্থার জন্য তার প্রয়োগ পরিবেশনাও ছিল ক্রমিক নিয়মানুসারে। ৫৮৭।২

পাদৈশ্চ বিরুদৈঃপাটৈ স্তেনৈশ্চর বিলাসকঃ। ৫৮৮।১

যে প্রবন্ধ গানে পদ, বিরুদ ও তেনক ব্যবহৃত হয়, তাকেই বলে চর-বিলাসক প্রবন্ধ। ৫৮৮।১

টিপ্পনী: পারিজাতের চর-বিলাসক, রত্নাকরে স্বরবিলাসকরূপে উল্লিখিত হয়েছে। অঙ্গাদি ব্যবস্থার দিক দিয়ে উভয় গ্রন্থের মধ্যে সামঞ্জস্য আছে। রত্নাকরের স্বর বিলাসকও ছিল পঞ্চাঙ্গযুক্ত নন্দিনী জাতির নির্যুক্ত প্রবন্ধ। এর উদ্গ্রাহে পদ ও বিরুদ থাকতো এবং ধ্রুবে থাকতো পাট ও তেনক। মূলতঃ দ্বিধাতুক হলেও, প্রবন্ধটির মধ্যে আভোগ পদ যোজনা করে আভোগ অনুষ্ঠানেরও সুযোগ সম্ভাবনা ছিল। ৫৮৮।১

তালৈস্তু পদ যোগেন রাহডী সোঽভিধীয়তে॥ ৫৮৮।২

কেবলমাত্র তাল ও পদযুক্ত প্রবন্ধকেই রাহডী প্রবন্ধ বলে। ৫৮৮।২

টিপ্পনী: রাহডী সম্বন্ধে পারিজাতকার যা বলেছেন তার সঙ্গে রত্নাকরের সামঞ্জস্য আছে। রত্নাকরের রাহডীও ছিল কেবলমাত্র পদ ও তালযুক্ত তারাবলী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ। গানের বিষয়বস্তু হতো বীররসাত্মক এবং অসংখ্য পাদযুক্ত। যুদ্ধের সময় স্বদেশের সৈনিকদের মনে উদ্দীপনা জাগিয়ে তোলাই ছিল রাহডী গানের প্রধান বৈশিষ্ট্য। কল্লিনাথের মন্তব্য পড়ে মনে হয়, অসংখ্য পাদযুক্ত কোন রাহডী প্রবন্ধের সবটুকু গাওয়া বাধ্যতামূলক ছিল না, প্রয়োজনমত পাদ নির্বাচন করে, উদ্গ্রাহ ও ধ্রুব ধাতুর মধ্যে যথাযথভাবে

বণ্টন করে, প্রবন্ধটি গাওয়া হতো। দ্বিধাতুক রাগডীকে, আভোগ অনুষ্ঠানের দ্বারা ত্রিধাতুক করবারও ব্যবস্থা ছিল। ৫৮৮।২

শুভবাচক শব্দৈস্তু মঙ্গলাচার ঈরিতঃ। ৫৮৯।১

যে সব শব্দের সাহায্যে শুভ-কামনা বা কল্যাণ-কামনা করা হয়, সেই প্রকার শব্দের দ্বারা গ্রথিত প্রবন্ধের নাম মঙ্গলাচার। ৫৮৯।১

টিপ্পনী ঃ মঙ্গলাচার প্রবন্ধের পরিচয় প্রসঙ্গে পারিজাতকার যা বলেছেন তা পড়ে প্রবন্ধটির সাঙ্গীতিক পরিচয় কিছুই পাওয়া যায় না। এ সম্বন্ধে রত্নাকর বলেছেন, মঙ্গলাচার প্রবন্ধ গাওয়া হতো কৈশিকী রাগে, নিঃসারুক তালে এবং স্ববাচন ছিল প্রবন্ধটির অন্যতম বৈশিষ্ট্য। নিঃসারুক তালের লক্ষণ হচ্ছে বিরামান্তো লঘু নিঃসারুকো মতঃ। অর্থাৎ, (।।ʼ) ২টি লঘুমাত্রার সমাহার, কিন্তু শেষের লঘুমাত্রাটি বিরামযুক্ত। টীকাকার কল্লিনাথের মতানুযায়ী মঙ্গলাচার প্রবন্ধটি ছিল ত্রিধাতুক এবং এর মধ্যে পৃথকভাবে আভোগ অনুষ্ঠানের সুযোগ সুবিধা ছিল। অর্থাৎ, মূলে প্রবন্ধটি ছিল উদ্গ্রাহ, মেলাপক ও ধ্রুব ধাতুযুক্ত ত্রিধাতুক প্রবন্ধ কিন্তু আভোগযুক্ত করে একে চারধাতুযুক্তও করা যেতো পারতো। প্রবন্ধটির মধ্যে স্বরানুষ্ঠান করা হতো গানের শেষাংশে কিংবা সম্পূর্ণ প্রবন্ধটির অন্তর্গত বিষয়বস্তুর অন্ততঃপক্ষে অর্ধাংশ গীত হবার পরে। অর্থাৎ, গানের প্রথমাংশে স্বরানুষ্ঠান করা বে-আইনী ছিল। প্রশ্ন, গানের অর্ধাংশ' অর্থে আলোচ্যক্ষেত্রে আমরা কী বুঝবো? এখানে বিশেষভাবে লক্ষণীয় টীকাকারের মন্তব্য। ব্যবস্থাটা ধাতুগত নয়, অংশগত। অর্থাৎ, ত্রিধাতুক প্রবন্ধের ক্ষেত্রে স্বরানুষ্ঠান আরম্ভ হতো মেলাপক ধাতুর মাঝামাঝি অংশ থেকে ধ্রুবের সমাপ্তি পর্যন্ত, কিংবা, চারধাতুর ক্ষেত্রে স্বরানুষ্ঠান আরম্ভ হতো ধ্রুবের প্রারম্ভ থেকে আভোগের শেষাংশ পর্যন্ত—এই রকম একটা বিশ্বাসই মনকে আচ্ছন্ন করে। কিন্তু, ব্যাপারটা বোধহয় অত সহজ সরল নয় না। কারণ, এই সহজ ব্যবস্থার কথাটা টীকাকার খুব সরলভাবেই বলে যেতে পারতেন, কিন্তু তা বলেন নি। বিশেষতঃ, "অন্ততপক্ষে অর্ধাংশে"র উদাহরণটি বিপরীত ইঙ্গিতই বহন করছে। অপরপক্ষে, কল্লিনাথের মন্তব্যের মধ্যে পাঠান্তর গ্রহণের অবকাশ আছে। যেমন, "প্রবন্ধটি ছিল ত্রিধাতুক, কিন্তু/এবং এর মধ্যে আভোগ অনুষ্ঠানেরও সুযোগ সুবিধা ছিল।"—আলোচ্যক্ষেত্রে "কিন্তু/এবং"-এর স্থলে "যেহেতু"

কথাটিকে গ্রহণ করলে দেখা যাবে, মূলে, "প্রবন্ধটি উদ্‌গ্রাহ ও ধ্রুবযুক্ত দ্বিধাতুক প্রবন্ধ ছিল—ত্রিধাতুকও হয়ে যেতে পারতো, যেহেতু, আভোগের অতিরিক্ত অনুষ্ঠানকে গ্রহণ করবারও ব্যবস্থা ছিল।"

মঙ্গলাচার প্রবন্ধের অঙ্গ ছিল তিনটি,—পদ, স্বর ও তাল। সুতরাং এটি ছিল একটি ভাবনী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ। ৫৮৯।১

গীতে যস্মিন্ মুখ্যং বর্ণং বদনং তৎপ্রকীর্ত্তিতম্॥ ৫৮৯।২

যে প্রবন্ধ গান মুখ্যতঃ বর্ণগণের সাহায্যে গীত হয়ে থাকে, তাকেই বলে বদন প্রবন্ধ। ৫৮৯.২

টিপ্পনী ঃ বদন প্রবন্ধের প্রধান বৈশিষ্ট্য সম্পর্কে পারিজাতকার বর্ণগণের উল্লেখ করেছেন। কিন্তু, রত্নাকরে দেখা যায় বদন প্রবন্ধ গাওয়া হতো মাত্রাগণের মাধ্যমে। বলাবাহুল্য, বর্ণগণ ও মাত্রাগণের মাত্রা, মাত্রা হিসাবে অভিন্ন সংজ্ঞার অন্তর্গত নয়। এ সম্বন্ধে আমরা ৫১৫-৫১৮ সূত্রের টিপ্পনীতে কিঞ্চিৎ আলোচনার সুযোগ গ্রহণ করেছি. সুতরাং পুনরুক্তি নিষ্প্রয়োজন।

আলোচ্য সূত্রে দেখা যাচ্ছে, বদন প্রবন্ধের গণ সম্পর্কে পারিজাতকার বর্ণগণের উল্লেখ করেছেন। অপরপক্ষে, রত্নাকর বলেছেন, বদনের গণগুলি ছিল মাত্রাগণ। আমরা জানি না শার্ঙ্গদেব থেকে অহোবলের আমলের মধ্যে এমন কোন সাঙ্গীতিক বিপ্লব ঘটেছিল কিনা যার ফলে, গণ-ব্যবস্থা-বিধির দিক দিয়ে বদনের রূপান্তর ঘটেছিল। এবং, সেই কারণেই পূর্ববর্তী রত্নাকরের আমলের মাত্রাগণযুক্ত বদন পরবর্তী কালে রচিত পারিজাত গ্রন্থের মধ্যে বর্ণগণযুক্ত হয়ে পরিচিত হয়েছিল। তবে, এটুকু দেখতে পাচ্ছি, বদন সম্পর্কে পারিজাতকার কেবলমাত্র বর্ণগণেরই উল্লেখ করেছেন, আর কোন পরিচয় দেন নি। কিন্তু, রত্নাকরে বদনের সবিশেষ পরিচয় উল্লিখিত হয়েছে। রত্নাকরের বদন ছিল মাত্রা-গণ-বিশিষ্ট একটি ত্রি-পদ দ্বিধাতুক প্রবন্ধ। এর প্রথম পাদটি ছিল তিনটি মাত্রা-গণ সমন্বিত। এই অংশটুকুই ছিল উদ্‌গ্রাহ; এবং দ্বিতীয় পাদটি ছিল স্বর ও পাটযুক্ত। এই অংশটুকু ছিল ধ্রুব। উদ্‌গ্রাহে মাত্রা-গণের সন্নিবেশ হতো যথাক্রমে একটি ছ-গন (S S S—তিনটি গুরুমাত্রা) একটি প-গন (S S I—দুটি গুরু ও একটি লঘুমাত্রা) এবং একটি দ-গন (S—একটি গুরুমাত্রা)

বদনের আবার দুটি প্রকার-ভেদও পাওয়া যায়—উপবদন ও বস্তুবদন। বলাবাহুল্য, বদন-এর এই ভেদ দুটি পরিকল্পিত হয়েছিল মুখ্যতঃ এর উদ্‌গ্রাহ

অংশের মাত্রা-গণ ব্যবস্থার মধ্যে কিঞ্চিৎ পরিমাণে বৈচিত্র্য সন্নিবেশিত হওয়ার কারণেই। যেমন, কল্লিনাথের মতানুযায়ী, যে বদন-এর উদ্‌গ্রাহ অংশে দুটি ছ-গণ (SSS, SSS) একটি দ-গণ (S) ও একটি ত-গণ (SI) থাকে—অর্থাৎ, তিনটি গুরুমাত্রাযুক্ত অক্ষর + তিনটি গুরুমাত্রাযুক্ত অক্ষর + একটি গুরুমাত্রাযুক্ত অক্ষর + একটি গুরু ও একটি লঘুমাত্রাযুক্ত অক্ষর – সাকুল্যে এই চারটি মাত্রা-গণের যথাক্রম সমাবেশ থাকে, তাকেই বলে উপবদন প্রবন্ধ। অপরপক্ষে—

উপবদনের মাত্রা-গণ ব্যবস্থা সম্পর্কে কল্লিনাথের সঙ্গে আবার সিংহভূপালের কিঞ্চিৎ পার্থক্য পরিলক্ষিত হয়। সিংহভূপালের মতানুযায়ী উপবদনের উদ্‌গ্রাহ ছিল একটি ছ-গণ (SSS) একটি চ-গণ (SS) একটি দ-গণ (S) ও একটি ত-গণ (SI) অর্থাৎ, সাকুল্যে চারটি মাত্রা-গণের সমাবেশ হলেও, কল্লিনাথের অনুরূপ নয়।

কল্লিনাথের মতানুযায়ী বস্তুবদনের উদ্‌গ্রাহ ছিল, দুটি ছ-গণ (SSS, SSS) একটি দ-গণ (S) একটি চ-গণ (SS) ও একটি ছ-গণের (SSS) যথাক্রমে সমাবেশ; অপরপক্ষে—

সিংহভূপালের মতানুযায়ী বস্তুবদনের উদ্‌গ্রাহ ছিল কল্লিনাথেরই অনুরূপ, কেবল, শেষের ছ-গণটির (SSS) পরিবর্তে ত গণ (SI) গৃহীত হয়েছিল। —আলোচ্যক্ষেত্রে স্মরণ রাখা দরকার যে, সিংহভূপাল ছিলেন কল্লিনাথের পূর্ববর্তী টীকাকার।

পূর্বেই বলেছি, বদন-এর প্রকার-ভেদে যা কিছু বৈশিষ্ট্য তা তার উদ্‌গ্রাহ অংশের মধ্যেই সীমিত; অন্য অংশের মধ্যে কোন রকম পরিবর্তনই পরিকল্পিত হয় নি। বদন, উপবদন ও বস্তুবদন মূলতঃ ছিল দ্বিধাতুক প্রবন্ধ। কিন্তু, অতিরিক্ত পদ যোজনা করে এদের মধ্যে আভোগ অনুষ্ঠানেরও সুযোগ-সুবিধা ছিল। সেরূপ ক্ষেত্রে প্রবন্ধগুলি হয়ে যেতো ত্রিধাতুক। প্রবন্ধগুলির অঙ্গ ছিল চারটি—স্বর, পদ, পাট্‌ ও তাল। অর্থাৎ, দু'টি প্রকার-ভেদ সমেত বদন প্রবন্ধ ছিল দীপনী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ। ৫৮৯।২

যস্মিন্ গীতে মুনির্বর্ণ্যো জ্ঞেয়া সা পদ্ধড়ী পুনঃ। ৫৯০।১

যে প্রবন্ধ-গানের বর্ণনীয় বিষয় কোন মুনি, তাকেই বলে পদ্ধড়ী প্রবন্ধ। ৫৯০।১

টিপ্পনী ঃ পদ্ধড়ী সম্পর্কে পারিজাতকার যা বলেছেন তা পড়ে প্রবন্ধটির সম্বন্ধে কোন কিছুই জানা যায় না। ইতিপূর্বে চর্যা প্রবন্ধ প্রসঙ্গে আমরা বলেছি, পদ্ধড়ী হচ্ছে একটি ছন্দর নাম—সংস্কৃতভাষায় যাকে বলে পজ্ঝটিকা-ছন্দ। আলোচ্য প্রবন্ধটির ছন্দও নিরঙ্কুশ পদ্ধড়ী এবং সেই কারণেই এর নাম হয়েছিল পদ্ধড়ী। প্রবন্ধটি ছিল তেনকহীন পঞ্চাঙ্গযুক্ত নন্দিনী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ। ধাতুব্যবস্থা ছিল মূলতঃ উদ্গ্রাহ ও ধ্রুব। অর্থাৎ দ্বিধাতুক প্রবন্ধ ছিল পদ্ধড়ী। এর উদ্গ্রাহ অংশে থাকতো পদ, বিরুদ ও স্বর এবং ধ্রুব অংশে থাকতো পদ, বিরুদ ও পাট। গাওয়া হতো তালে। এবং, বলাই বাহুল্য, আভোগ অনুষ্ঠানের দ্বারা প্রবন্ধটিকে ত্রিধাতুক করবারও স্বাধীনতা ছিল। ৫৯০।১

প্রাতঃকালে তারে গেয়ো ধবলঃ স প্রকীর্তিতঃ ॥ ৫৯০।২

যে প্রবন্ধ গান প্রাতঃকালে উচ্চ গ্রামে গীত হয়ে থাকে, তাকেই বলে ধবল প্রবন্ধ। ৫৯০।২

টিপ্পনী ঃ 'তার' কথাটির প্রচলিত আভিধানিক অর্থ অবশ্য উচ্চ গ্রামের বাদ্য সম্পর্কিত. কিন্তু, বাদ্য-'বর্জিত অনুপ্রাস হিসাবেও তারের উল্লেখ প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যে পাওয়া যায়। অতএব, আলোচ্যক্ষেত্রে বাদ্যকে বর্জন করে যদি আমরা 'উচ্চ গ্রাম'-এর ওপর গুরুত্ব আরোপ করি, তাহলে দেখা যাবে, পারিজাতের ধবল গাওয়া হতো প্রাতঃকালে এবং উচ্চগ্রামে—যেমন, মস্‌জিদের প্রকৃতি মোল্লা-গণ তন্দ্রাচ্ছন্ন, নিদ্রামগ্ন বা দূরের মানুষদের উদ্দেশে 'আজান'-এর ডাক দিয়ে থাকেন। কিন্তু রত্নাকরে দেখা যায়, ধবলের গায়নকাল সম্পর্কে কোন নির্দেশ বা আলোচনা গ্রন্থের মধ্যে স্থান পায় নি। অপরপক্ষে, প্রবন্ধটির প্রয়োজনীয় বিষয়বস্তুর আলোচনা বিশদভাবেই করা হয়েছে। ধবল শব্দটি আশীর্বাদসূচক। সেই কারণেই প্রবন্ধটির বক্তব্য-বিষয়ের মধ্যে 'ধবল' বা অনুরূপ শুভ-কামনা, কল্যাণ-কামনাসূচক ভাব ও ভাষা অবশ্যই নিহিত থাকতো। এবং, বিশেষভাবে এই বৈশিষ্ট্যটুকু থাকার কারণেই, ধবল প্রবন্ধ গান যেমন শিল্পী-সাধারণের পক্ষে অবশ্য শিক্ষণীয় ও প্রিয় পরিবেশনার বিষয়বস্তু হয়ে উঠেছিল তেমনি প্রবন্ধ হিসাবেও সর্বজনপ্রিয় ও সর্বত্র প্রসিদ্ধিলাভ করেছিল। ধবল ছিল মূলতঃ উদ্গ্রাহ ও ধ্রুবযুক্ত দ্বিধাতুক প্রবন্ধ। ত্রিধাতুক করা যেতে পারতো অতিরিক্ত পদ যোজনার দ্বারা

আভোগ অনুষ্ঠানের মাধ্যমে। এবং কেবলমাত্র পদ ও তাল সংযুক্ত থাকার কারণে এটি ছিল একটি তারাবলী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ।

ধবল প্রবন্ধের প্রকারভেদ ছিল তিনটি—কীর্তিধবল, বিজয়ধবল ও বিক্রমধবল। এই ভেদ নির্ণীত হতো প্রধানতঃ প্রবন্ধটির পংক্তিগত মাত্রা-বিন্যাসের বৈশিষ্ট্যকে ভিত্তি করেই। যেমন,

কীর্তিধবলের পংক্তি সংখ্যা ছিল চার। এর বিষম পংক্তিতে, অর্থাৎ, প্রথম ও তৃতীয় পংক্তিতে থাকতো দুটি করে ছ-গণ (SSS+SSS) এবং সম পংক্তিতে, অর্থাৎ, দ্বিতীয় ও চতুর্থ পংক্তিতে থাকতো, অধিকন্তু হিসাবে আরও একটি করে ক-গণ (SSS+SSS+SI)। আলোচনার সুবিধার জন্য যদি এর একটি গুরুমাত্রাকে (S) দুটি লঘুমাত্রা হিসাবে (।।) গ্রহণ করা যায়, তাহলে প্রবন্ধটির বিষম পংক্তির মাত্রা সংখ্যা দাঁড়ায় (৩ গুরু+৩ গুরু=৬ গুরু)=১২ লঘুমাত্রা এবং সম পংক্তির মাত্রা সংখ্যা দাঁড়ায় (৩ গুরু+৩ গুরু=৬ গুরু=১২ লঘু)+(১ গুরু ও ১ লঘু=৩ লঘু)=১৫ লঘুমাত্রা।

বিজয়ধবল প্রবন্ধের পংক্তি সংখ্যা ছিল ছয়। এর প্রথম, দ্বিতীয়, চতুর্থ ও ষষ্ঠ পংক্তির মাত্রা সংখ্যা ছিল, দুটি করে দ-গণ (SS) অর্থাৎ চারটি করে মাত্রা। তৃতীয় ও পঞ্চম পংক্তির মাত্রা সংখ্যা ছিল দুটি করে দ-গণ (SS) ও একটি করে ছ-গণ (SSS) অথবা প-গণ (SSI) অর্থাৎ ৪+৬=১০ মাত্রা অথবা ৪+৫=৯টি করে মাত্রা। দেখা যাচ্ছে বিজয়ধবলের ছয়টি পংক্তির মধ্যে মাত্রা থাকতো সাকুল্যে ছত্রিশটি বা পঁয়ত্রিশটি।

বিক্রমধবল প্রবন্ধের পংক্তি সংখ্যা ছিল আটটি। এর প্রথম, চতুর্থ ও পঞ্চম পংক্তির মাত্রা সংখ্যা ছিল তিনটি করে চ-গণ (SS, SS, SS) ও একটি করে দ-গণ (S) অর্থাৎ চৌদ্দটি করে মাত্রা। দ্বিতীয়, তৃতীয় ও সপ্তম পংক্তির মাত্রা সংখ্যা ছিল তিনটি করে দ-গণ (SSS) অর্থাৎ ছয়টি করে মাত্রা। ষষ্ঠ ও অষ্টম পংক্তিতে থাকতো চারটি করে দ-গণ (SSSS) অর্থাৎ আটটি করে মাত্রা। দেখা যাচ্ছে, বিক্রম ধবলের আটটি পংক্তির মধ্যে মাত্রা থাকতো সাকুল্যে ছেয়াত্তরটি। ৫৯০।১

বিবাহাদিক মাঙ্গল্যে যে গেয়ো মঙ্গলং ভবেৎ। ৫৯১।১

বিবাহাদি মাঙ্গলিক কার্যে যে গান গাওয়া হয়, তাকেই বলে মঙ্গল প্রবন্ধ। ৫৯১।১

টিপ্পনী : রত্নাকরের বক্তব্য অনুযায়ী মঙ্গল প্রবন্ধ-গান রচিত হতো মঙ্গল-বাচক পদে কিংবা মঙ্গল-ছন্দে। গাওয়া হতো বিলম্বিত লয়ে ও কৈশিকী অথবা বোট্ট রাগ অবলম্বন করে। মঙ্গল প্রবন্ধ যদিও পৃথক প্রবন্ধরূপে উল্লিখিত হয়েছে, কিন্তু ইতিপূর্বে আলোচিত মঙ্গলাচার (৫৮৯।১ সূত্র দ্রষ্টব্য) প্রবন্ধের সঙ্গে এর ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক ছিল নিঃসন্দেহে। ৫৯১।১

পদৈঃ শিশু সুখার্থায় লোলীজ্ঞেয়া বিচক্ষণৈঃ ॥ ৫৯১।২

যে গানের পদ শিশুদেরকেও আনন্দদান করে, তাকেই বলে লোলী প্রবন্ধ। ৫৯১।২

টিপ্পনী : লোলী প্রবন্ধ সম্বন্ধে রত্নাকরের বিবৃতিও অতি-সংক্ষিপ্ত। লোলী রচিত হতো প্রাকৃত ভাষায় এবং সম্ভবতঃ সেইজন্যই সংস্কৃত না-জানা মানুষের কাছে যেহেতু, বিদগ্ধজনের নিকট এঁরা শিশু সদৃশ। লোলী গান আনন্দদায়ক ছিল। প্রবন্ধটির মধ্যে তিনটি অংশ থাকতো এবং প্রতিটি পদের আদ্য মধ্য অন্ত মনোহারী হয়ে উঠতো অনুপ্রাসের বৈচিত্র্যে। এই প্রবন্ধ গানের মধ্যে অনেক রকমের ছন্দও ব্যবহৃত হতো এবং গানের শেষে থাকতো লোলী কথাটি। লোলী প্রবন্ধর মধ্যে আভোগ অনুষ্ঠান করা ছিল বেদনী। অর্থাৎ এটি ছিল একটি ত্রিধাতুক নির্যুক্ত প্রবন্ধ। ৫৯১।২

প্রতিপাদ্যং যত্র শুদ্ধং বীরশ্রীঃ সুখদায়িনী। ৫৯২।১

যে প্রবন্ধ গানের প্রতিপাদ্য বিষয়সমূহ বিশুদ্ধ ভাবের প্রকাশক, তাকেই বলে বীরশ্রী প্রবন্ধ। ৫৯২।১

টিপ্পনী : রত্নাকরের বিবৃতি অনুযায়ী বীরশ্রী ছিল একটি দ্বিধাতুক প্রবন্ধ, কিন্তু গানের প্রতিপাদ্য বিষয়বস্তু সম্পর্কে শার্ঙ্গদেব বা তার টীকাকারদ্বয় কোন কিছু মন্তব্য করেন নি। বীরশ্রীর উদগ্রাহ অংশে থাকতো পদ এবং ধ্রুব অংশে থাকতো বিরুদ। কল্লিনাথের মতানুযায়ী, বীরশ্রীকে আভোগ অনুষ্ঠানের দ্বারা ত্রিধাতুকও করা যেতে পারতো। গাওয়া হতো তালে। সুতরাং বীরশ্রী ছিল তিন অঙ্গযুক্ত ভাবনী জাতীয় নির্যুক্ত প্রবন্ধ। ৫৯২।১

সা ঢোল্লরীতি কথিতা লাটভাষা বিনির্মিতা। ৫৯২।২

লাট ভাষায় বিরচিত প্রবন্ধকে বলে ঢোল্লরী। ৫৯২।২

টিপ্পনী : রত্নাকরের ঢোল্লরীও লাট ভাষায় রচিত হতো। অধিকন্তু জানা যাচ্ছে, এই প্রবন্ধ গানের ছন্দ ছিল দোধক (৫৬২।২ সূত্র দ্রষ্টব্য) এবং

গানের শেষে যুক্ত থাকতো ঢোল্লরী কথাটি। ইতিপূর্বে আলোচিত লোলী প্রবন্ধের মতো, ঢোল্লরী গানের মধ্যেও আভোগ অনুষ্ঠান করা ছিল বে-আইনী। অর্থাৎ, লোলীর মতো ঢোল্লরীও ছিল একটি দ্বিধাতুক নির্যুক্ত প্রবন্ধ। গানের পদ রচিত হতো কেবলমাত্র লাট ভাষায়। লাট দেশ ছিল, এ-কালের অন্ধ্র ও হায়দরাবাদের কাছাকাছি একটা জায়গা। ৫৯২।২

ওবীস্বল্পাক্ষরৈর্বর্ণেজাতা সা বহুভি স্বরৈঃ। ৫৯৩।১

যে প্রবন্ধ গানের মধ্যে বর্ণের অল্পত্ব ও স্বরের বাহুল্য পরিলক্ষিত হয়, তাকেই বলে ওবী প্রবন্ধ। ৫৯৩।১

টিপ্পনী ঃ ওবী গানের বর্ণের অল্পত্ব ও স্বরের বাহুল্য সম্পর্কে পারিজাতকার যা বলেছেন, রত্নাকরে তার ইঙ্গিতমাত্রও নেই। রত্নাকর বর্ণিত ওবী প্রবন্ধের সব কিছুই ছিল (রত্নাকরে বর্ণিত) লোলী প্রবন্ধের মতো। কেবল, গানের শেষে লোলীর পরিবর্তে ওবী কথাটি যুক্ত হতো। বলাবাহুল্য, লোলী ও ঢোল্লরী প্রবন্ধের মতো ওবী প্রবন্ধের মধ্যে আভোগ অনুষ্ঠান করা ছিল বে-আইনী। অর্থাৎ, ওবীও ছিল একটি দ্বিধাতুক নির্যুক্ত প্রবন্ধ। প্রসঙ্গক্রমে এখানে উল্লেখযোগ্য যে, "ওবী"-র উল্লেখ ভিন্ন অর্থে অন্যত্রও পাওয়া যায়। যেমন, সন্ত জ্ঞানেশ্বরের (১৩শ খৃষ্টাব্দের প্রথমার্ধ) পদাবলী। জ্ঞানেশ্বরের "ওবী" ছিল মহারাষ্ট্র ভাষায় রচিত পদ, যার রাগ ও তাল কোন নিয়ম মেনে চলতো না। ৫৯৩।১

যজ্জাতং পাটবর্ণৈস্তুতদ দন্তীতি প্রতিষ্ঠিতম ॥ ৫৯৩।২

পাট-বর্ণের দ্বারা বিরচিত প্রবন্ধই 'দন্তী' প্রবন্ধ নামে প্রখ্যাত। ৫৯৩।২

টিপ্পনী ঃ পাট-বর্ণ বাক্যটি এখানে এমনভাবে উল্লিখিত হয়েছে যে বিভ্রান্ত হবার অবকাশ আছে। পাট অর্থে মৃদঙ্গাদি বাদ্যযন্ত্রের বোল-কে বোঝায় এবং বর্ণ অর্থে বোঝায় অক্ষরকে। কিন্তু, আলোচ্যক্ষেত্রে অক্ষরটা অর্থবহ ভাষার অক্ষর কিংবা 'গণের অক্ষর অথবা বাদ্যযন্ত্রের অর্থহীন 'বোলে'র অক্ষর সেটা ঠিক বোঝা যাচ্ছে না। পারিজাত পাঠক অবশ্যই লক্ষ্য করে থাকবেন, ইতিপূর্বে পাট ও পদ (যা রচিত হয় অক্ষর বিন্যাসের দ্বারা) সহযোগে রচিত একাধিক প্রবন্ধ-গীতির প্রাতপাদ্য বিষয় গ্রন্থের মধ্যে আলোচিত হয়েছে। সুতরাং, 'দন্তী'র বর্ণ অর্থে সম্ভবতঃ এখানে অর্থবহ ভাষার বা 'গণে'র অক্ষর বোঝাচ্ছে না। অপরপক্ষে, বর্ণ অর্থে, ক্ষেত্রবিশেষে,

রাগের আরোহণ-অবরোহণ ক্রমের স্বর-শ্রুতি-সন্নিবেশও বোঝায়, আবার 'বোলে'-র অক্ষরকেও বোঝাতে পারে। কিন্তু, আলোচ্যক্ষেত্রে 'দস্তী' অর্থে ত্রিবট্-তারাণার মতো কোন কিছুকে বোঝাচ্ছে কিনা তা-ও বুঝতে পারা যাচ্ছে না।

'দস্তী' প্রবন্ধের উল্লেখ রত্নাকরেও আছে, কিন্তু তার কোন রকম বোধগম্য ব্যাখ্যা পত্রস্থ হয় নি। রত্নাকরের 'দস্তী' ছিল তিন খণ্ডে বিভক্ত অনুপ্রাস্-প্রধান গীতি এবং পূর্বোল্লিখিত 'ওবী' 'লোলী' প্রভৃতির মতো। 'দস্তী' কথাটারও উল্লেখ থাকতো গানের শেষে। কিন্তু, সমস্যা হচ্ছে অনুপ্রাস অর্থ রত্নাকর এখানে কাব্য গীতির অনুপ্রাস বুঝিয়েছেন কিংবা ত্রিবট-তারাণার মতো ভিন্ন প্রকার গীতির সাঙ্গীতিক অনুপ্রাস বুঝিয়েছেন?— আপাততঃ দেখা যাচ্ছে, তিন খণ্ডে বিভক্ত 'দস্তী'র মতো ত্রিবট-তারাণাও তিন খণ্ডে বিভক্ত গীতি।

আলোচ্য প্রসঙ্গে 'দিণ্ডী' নামক একটি গীতি পদ্ধতির কথাও উল্লেখযোগ্য। সন্ত জ্ঞানেশ্বরের সমধর্মী মহারাষ্ট্রদেশীয় পণ্ডিত বসনাথের পদাবলীর মধ্যে 'দিণ্ডী'র উল্লেখ পাওয়া যায়। দেখা যায়, জ্ঞানেশ্বরের 'ওবী'র মতো বসনাথের 'দিণ্ডী'ও ছিল মহারাষ্ট্র ভাষায় রচিত পদ যার রাগ ও তাল কোন নিয়মের অধীন ছিল না। এবং বলাই বাহুল্য, রত্নাকর ও পারিজাতের 'দস্তী'র সঙ্গে বসনাথের 'দিণ্ডী'র কোন দিক দিয়েই কোন রকম মিল নেই। ৫৯৩।২

> যাবদ্ দ্রাবিড় ভাষাভি বিন্দুঃ (চিন্দুঃ ?) স্যাৎ সুখদায়কঃ।
> সর্বৈস্তালৈশ্চ যুক্তো যঃ সদা দ্রুতগতির্ভবেৎ ॥ ৫৯৪

যাবতীয় দ্রাবিড় ভাষায় রচিত শ্রুতিমধুর প্রবন্ধকে 'বিন্দু' প্রবন্ধ বলে। এই প্রবন্ধ সর্বদাই দ্রুত-লয়ে পরিবেশিত হয় এবং সব রকম তালের মাধ্যমেই গীত হতে পারে। ৫৯৪

টিপ্পনী ঃ বিন্দু নামক কোন প্রবন্ধর উল্লেখ রত্নাকরে নেই। তবে, ভিন্ন সূত্রে আমরা 'চিন্দু' নামক একটি প্রবন্ধর উল্লেখ পাই। এই 'চিন্দু' প্রবন্ধ ছিল শৃঙ্গার-রস প্রধান গীতি। রচিত হতো তামিল ভাষায় এবং গীত হতো মিশ্র রাগাদির মাধ্যমে মধ্য ও দ্রুত লয়ে। বলাবাহুল্য, বিন্দু বা চিন্দু নামক কোন প্রবন্ধর পরিচিতিই রত্নাকরে স্থান পায় নি। ৫৯৪

তৈলঙ্গ ভাষয়োৎপন্নো দরুদ্রু তগতির্ভবেৎ। ৫৯৫।১

তৈলঙ্গ (বতমান ভারতের তেলেঙ্গানা অঞ্চল) ভাষায় বিরচিত দ্রুতগতিযুক্ত প্রবন্ধকে 'দরু' প্রবন্ধ বলে। ৫৯৫।১

টিপ্পনী ঃ পারিজাতের 'দরু' প্রবন্ধের পরিচিতি দুর্বোধ্য। 'দরু'-র উল্লেখ রত্নাকরেও নেই, অন্য কোন গ্রন্থেও এর উল্লেখ পেয়েছি বলে মনে পড়ে না। অর্থাৎ, প্রবন্ধটি কোন রাগের মাধ্যমে গীত হতো: দ্রুতগতিযুক্ত কোন তালের প্রতিপাদ্য ছিল, এবং কেমন ছিল এর ধাতু ব্যবস্থা, সে সম্বন্ধে আমরা কিছুই জানতে পারছি না। ৫৯৫।১

অষ্টকং ত্রিপুটেনৈব পদৈরষ্টাভিরীরিতম্॥ ৫৯৫।২
সর্বভাষা সমুৎপন্নং ঘণ্টানাদেন সংযুতম।
তন্নচান্য বিশেষস্ত জ্ঞাতব্যঃ সম্প্রদায়তঃ॥ ৫৯৬

যে প্রবন্ধ গীতির পদের সংখ্যা হয় সাকুল্যে আটটি; গাইতে হয় ত্রিপুট তালে ও ঘণ্টানাদের সহযোগে তারই নাম অষ্টক প্রবন্ধ। এই অষ্টক প্রবন্ধের পদগুলি যে কোন ভাষাতেই রচিত হতে পারে; কিন্তু, এর 'গতি' প্রভৃতি জ্ঞাতব্য বিষয়গুলি জেনে নিতে হয় 'সম্প্রদায়'-পরম্পরার নিকট থেকে। ৫৯৫।২-৫৯৬

টিপ্পনী ঃ রত্নাকরে 'অষ্টক' নামক কোন প্রবন্ধের উল্লেখ পাওয়া যায় না। হয়তো, এই প্রবন্ধটি রত্নাকরের পরবর্তী যুগে, তথা, অহোবলের সমসাময়িক কালে প্রচলিত ছিল। ফলে, অষ্টক-এর পরিচয় সম্পর্কে আমরা কোন কিছুই জানতে পারছি না—দ্বিবিধ কারণে। প্রথমতঃ পারিজাতকার নিজেই বলছেন অষ্টক-এর জ্ঞাতব্য বিষয়গুলি জেনে নিতে হয় 'সম্প্রদায়'-পরম্পরার নিকট থেকে, দ্বিতীয়তঃ রত্নাকরের মতো কোন প্রামাণ্য গ্রন্থে অষ্টক-এর উল্লেখ পাওয়া যায় না। তবে, এটুকু জানা যাচ্ছে যে অষ্টক গাওয়া হতো ত্রিপুট তালের মাধ্যমে। ত্রিপুট সম্পর্কে রত্নাকর যা বলছেন, তা পড়ে মনে হয় ত্রিপুট অড্ড তালের মতোই একটি সমপদী ছন্দের তাল ছিল (২৩২ ও ২৮৪ সূত্র দ্রষ্টব্য)। ত্রিপুট সম্পর্কে হরি নায়কের 'সঙ্গীত সার' গ্রন্থে আবার দেখা যায়—

ত্রিপুট-স্তুততঃ প্রোক্তস্তালেন ত্রিপুটেণতু।
ধ্রুবলক্ষণকো মণ্ঠলক্ষণশ্চেতি স দ্বিধা॥

(ধ্রুব-তাল ও মণ্ঠ-তাল সম্পর্কে পারিজাতের ২৮০ ও ২৮১ সূত্র দ্রষ্টব্য)

অতঃপর লক্ষ্য করবার বিষয়, 'অষ্টক-এর জ্ঞাতব্য বিষয়গুলি জেনে নিতে হয় সম্প্রদায-পরম্পরার' নিকট থেকে, পারিজাতকার এখানে গুরু-পরম্পরার উল্লেখ করেন নি, সম্প্রদায়ের উল্লেখ করেছেন। অর্থাৎ, বাঙলাদেশের ক্ল্যাসিক্যাল কীর্তন।। মথুরা-বৃন্দাবন-অঞ্চলের বিষ্ণুপদ এব কৌলীন্যের সঙ্গে যেমন সম্প্রদায বিশেষের একটা ঐতিহ্যমণ্ডিত সম্পর্ক পরিলক্ষিত হয়, আলোচ্য-ক্ষেত্রে অনুরূপ একটি 'সম্প্রদায়'-এব কথা বলেছেন পারিজাতকার। যেমন— একজন ঘরোয়ানাদার মুসলমান উস্তাদের নিকট যে কোন হিন্দু ধর্ম ত্যাগ না করেও গান শিখতে পারেন। এ ক্ষেত্রে পরিচিতিটা হবে গুরু-পরম্পরা। কিন্তু, বাঙলাদেশে এমন (বৈষ্ণব) সম্প্রদায়ের কীর্তনীযা আজও রয়েছেন যাঁরা বৈষ্ণব-ধর্মাবলম্বী (মতাবলম্বী?) শিষ্য ব্যতীত স্ব সম্প্রদায়ের ঐতিহ্যমণ্ডিত 'কীর্তন-বিদ্যা' দান করবার কল্পনাও করতে পারেন না।—এ-ক্ষেত্রে পরিচিতিটা হবে সম্প্রদায-পরম্পরা। অবশ্য, সীমিত বিদ্যা নিয়েই আমরা এই আলোচনায় অগ্রসর হয়েছি, তবুও মনে হয়, আটটি পদযুক্ত অষ্টক প্রবন্ধের সঙ্গে মথুরা-বৃন্দাবন অঞ্চলে প্রচলিত বিষ্ণুপদের একটা ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক ছিল। ৫৯২-৫৯৬

উত্তরাদিক ভাষাভির্যত্তু ধ্রুবপদং স্মৃতম।
বর্ণৈরেতেষু স্বল্পত্বং স্বরৈরত্র সমীরণা॥ ৫৯৭

উত্তরাখণ্ডে অবস্থিত প্রদেশগুলির ভাষায় রচিত প্রবন্ধ-গীতিকে ধ্রুপদ বলে। এই ধ্রুবপদ প্রবন্ধে বর্ণের ব্যবস্থা অল্প এবং স্বরের প্রয়োগ হয বেশী। ৫৯৭

টিপ্পনী: শ্লোকটিতে ভাষার ভুল লক্ষ্য করা যাচ্ছে। মনে হয় এই দুটি পংক্তির সঙ্গে আরও কয়েকটি পংক্তি ছিল। কিন্তু সেগুলি না পাওয়ার জন্য ব্যাখ্যাকার্য সুসঙ্গত হচ্ছে না।

উত্তরাখণ্ড অর্থে উত্তর ভারত তথা হিন্দুস্থানকে বোঝাচ্ছে। অর্থাৎ, হিন্দুস্থানের বিভিন্ন প্রদেশের অধিকাংশ অধিবাসী যে সব ভাষা বুঝতে পারে কিংবা যে সব ভাষায় কথাবার্তা বলতে পারে, সেই সব ভাষায রচিত প্রবন্ধকে ধ্রুবপদ বলে। এই ধ্রুবপদ প্রবন্ধকে অনেকে হিন্দুস্থানী ধ্রুপদ গীতি-রীতির আদি রূপ হিসাবে কল্পনা করতে পারেন; কিন্তু, আলোচ্যক্ষেত্রে লক্ষণীয় অহোবলের আসল বক্তব্যটি। অর্থাৎ, ধ্রুবপদ প্রবন্ধে বর্ণের ব্যবস্থা তথা প্রয়োগ হয় অল্প এবং স্বরের প্রয়োগ হয় বেশী। কিন্তু, আমাদের পরিচিত

ধ্রুবপদ গীতি-পদ্ধতির মধ্যে সত্যিই কি বর্ণের তুলনায় স্বরের প্রয়োগ বেশী হয়? অপরপক্ষে বিবেচ্য, বর্ণ ও স্বর অর্থে পারিজাতকার সঠিকভাবে কী বোঝাতে চেয়েছেন? গীত-বর্ণ, পাট্-বর্ণ, ভাষার বর্ণ কিংবা অন্য কোন বর্ণ বা অক্ষর এবং স্বর অর্থে সরগম্-এর মতো কিছু বোঝাচ্ছেন কিংবা কাব্য-গীতির স্বরাশ্রয়ী সুর-বিহারের কথা বোঝাচ্ছেন? বলাবাহুল্য, আজকের দিনের আমরা যা দু' চারটি পুরোণ ধ্রুবপদের বন্দিশ শুনতে পাই, সে বন্দিশের মধ্যে সরগম-এর অস্তিত্ব তো নেই-ই পরন্তু, স্বরের তুলনায় ভাষা-বর্ণের ব্যবহারই অধিক বলে মনে হয়। অধিকন্তু, ধ্রুবপদ্ গীতি-রীতির উদ্ভবকালীন উপাখ্যানগুলিও আলোচ্য প্রসঙ্গে প্রণিধানযোগ্য। যেমন—

(ক) রাজা মান তোমর-এর (১৪৮৬-১৫১৬ খৃঃ) পূর্ববর্তীকালে দিল্লী, আগ্রা অঞ্চলের মেয়েরা এক রকম ঢং-এর গান গাইতো যার নাম ছিল ধ্রুবপদ্। প্রচলিত প্রবাদকে মর্যাদা দিলে আমাদের স্বীকার করতেই হবে, উক্ত মেয়েরা ছিল সঙ্গীত-অজ্ঞ এবং গানগুলো ছিল ছড়া-গানের মতো কোন কিছু। অর্থাৎ, ওই সব গানে স্বর-প্রয়োগজনিত পাণ্ডিত্য অবশ্যই প্রকাশ পেতো না।

(খ) আবুল ফজল বলেছেন, দেশের বীর পুরুষদের প্রশংসা কীর্তন করে গোয়ালীয়র ও আগ্রা অঞ্চলে এক রকমের (চারণ গীত?) গান গাওয়া হতো যার নাম ধ্রুবপদ্। বলা বাহুল্য, এ সব গানের মধ্যে স্বর প্রয়োগজনিত পাণ্ডিত্য প্রকাশের অবকাশ নিশ্চয়ই থাকতো না।

(গ) রাজা মান তোমর্ যে ধ্রুবপদ্ গীতি-রীতি উদ্ভাবন করেছিলেন তাঁর সভা-গায়কদের (নায়ক বকসু, মজ্‌ঝু, ভান্নু প্রভৃতি) সহায়তায়, সে ধ্রুবপদ্ রীতির ভাবাটা গোয়ালীয়রের চংলও উপকরণ সংগৃহীত হয়েছিল সুপ্রাচীন সালগ-সুড়ের অন্তর্গত ধ্রুব-পদ থেকে। মতান্তরে, বিষ্ণুপদ থেকে। কিন্তু, ধ্রুবই হোক আর বিষ্ণুই হোক, গানের পদটাই ছিল প্রধান, স্বর নয়।

তবে, তর্কের খাতিরে এখানে একটি ব্যতিক্রমের উল্লেখও করা যেতে পারে। বীজাপুরের দ্বিতীয় আদিল শাহ (১৫৭৯-১৬২৬ খৃঃ) বিরচিত 'নওরস-ই-আদিল' গ্রন্থে যে সব গানের উল্লেখ দেখা যায়, সেই সব গানের বন্দিশের মধ্যে হয়তো বা ভাষা-বর্ণের তুলনায় স্বরের প্রাধান্য ছিল সুর-বিহারের কারণে—কারণ 'তুজুক্-ই-জাহাঙ্গীরী-ই' গ্রন্থের বক্তব্য অনুযায়ী 'নওরস-ই-আদিল'-এর গানগুলি নিরঙ্কুশ ধ্রুবপদ্ রীতির ছিল না—ছিল ধ্রুবপদ ও খেয়াল রীতির মাঝামাঝি এক রকমের ধ্রুপ-খেয়াল জাতীয় গান। অর্থাৎ, কথঞ্চিৎ

পরিমাণে খেয়ালের অস্তিত্ব থাকার কারণে আলোচ্য গানগুলির বন্দিশ হয়তো বা চঞ্চল ছিল তথা স্বর-প্রয়োগের আধিক্যজনিত স্বর-বিহারে আকর্ষনীয় হয়ে উঠত। বলা বাহুল্য, 'নওরস-ই আদিল' গ্রন্থে স্বরলিপির অস্তিত্ব নেই—অর্থাৎ গ্রন্থের গানগুলি কী ধরণের ছিল সে সম্বন্ধে কিছুই জানবার উপায় নেই আমাদের তবুও ব্যতিক্রমের নজীর হিসাবে এই গীতি-রীতিটার উল্লেখ করা যেতে পারে, যদিও—গানগুলি এমনই কাব্য ধর্মী যে এর বন্দিশের মধ্যে স্বরাধিক্য-নিবন্ধন সম্ভাব্য চাঞ্চল্যকে মেনে নিতে মন চায় না।

অতঃপর বিবেচ্য, পারিজাতের পূর্ববর্তী রত্নাকরে যে ধ্রুবপদের পরিচয় উল্লিখিত হয়েছে, তার সঙ্গে আলোচ্য স্বর-প্রধান ধ্রুবপদের কোন সামঞ্জস্য আছে কিনা। রত্নাকরের ধ্রুবপদ 'জয়ন্ত' 'শেখর' প্রভৃতি ষোলটি প্রকার ভেদের দ্বারা চিহ্নিত হয়েছে—অক্ষর-সংযুক্তির সংখ্যানুপাতে। অর্থাৎ, রত্নাকরের ধ্রুবপদের প্রথম প্রকার জয়ন্ত' ছিল একাদশ অক্ষরযুক্ত প্রবন্ধ এবং সর্বশেষ প্রকার 'ললিত' ছিল ছাব্বিশ অক্ষরযুক্ত প্রবন্ধ। প্রবন্ধগুলির অক্ষরের মতো তাব তাল ও রসও ছিল বিভিন্ন। কিন্তু, এই অক্ষর অর্থে শার্ঙ্গদেব ঠিক কী বোঝাতে চেয়েছেন সেইটাই বিবেচ্য। অধিকন্তু বিবেচ্য রত্নাকরের অন্যতম টিকাকার কল্লিনাথের মন্তব্য। তিনি বলে গেছেন, তার সময়ে (১৪৫৬-১৪৭৭ খৃঃ) উক্ত ধ্রুবপদগুলি প্রচলিত ছিল না। অতএব পারিজাতের ধ্রুবপদ সম্বন্ধেও আমরা কোনরূপ সিদ্ধান্তে উপনীত হতে পারছি না। ৫৯৭

ইতি গীত প্রকরণ

বাঙ্ মাতু রুচ্যতে গেয়ং ধাতু রিত্যভিধীয়তে।
বাচং গেয়ঞ্চ কুরুতে যঃ স বাগ্‌গেয়কারকঃ॥ ৫৯৮

গানের বাণী বা বাক বা শব্দকে 'মাতু' বলে এবং সেই গানের স্বর-বিন্যাসজাত বিভিন্ন গেয় অংশকে বলে ধাতু। যিনি 'বাক্' এবং 'গেয়' রচনা করেন তাঁকেই বলা হয় 'বাগ্‌গেয়কারক'। ৫৯৮

কবিতায়াং প্রসিদ্ধো যো দেশী-রাগজ্ঞোপি ভবেৎ।
রাগ-দ্বেষ পরিত্যাগী নির্দোষঃ সার্দ্রচিত্তবান্।
ত্রিস্থান-গমকৈর্যুক্তো যোহয়মুত্তম ঈরিতঃ॥ ৫৯৯

যিনি খ্যাতিমান কবি, রাগজ্ঞ, ক্রোধ-দ্বেষ-বর্জিত, নির্দোষ, রসার্দ্র-চিত্ত

এবং মন্দ্র (উদারা) মধ্য (মুদারা) ও তার্ (তারা) তিন স্থানেই গমক প্রয়োগে সমর্থ, তাঁকেই উত্তম 'বাগ্‌গেয়কার' বলে। ৫৯৯

বিদধানোঽধিকং ধাতুমল্পমাতুঃ স মধ্যমঃ।
প্রকুর্বন্ রম্যকাং মাতুং স্বল্পধাতুশ্চ সোঽধমঃ॥ ৬০০

যিনি অনেক রাগ সৃষ্টি করতে পারেন কিন্তু গানের মাতু বা শব্দ রচনায় তেমন সক্ষম নন্, তাঁকে বলে 'মধ্যম বাগ্‌গেয়কার'। আর যিনি গানের শব্দ রচনায় পারঙ্গম অথচ তেমন স্বরজ্ঞান-সম্পন্ন নন, তাঁকে বলা হয় 'অধম বাগ্‌গেয়কার'। ৬০০

ইতি বাগ্‌গেয়কার লক্ষণ

মার্গং দেশীঞ্চ যো বেত্তি স গান্ধর্বোঽভিধীয়তে।
যো বেত্তি কেবলং মার্গং স্বরাদিঃ স নিগদ্যতে।
যো বেত্তি কেবলং দেশীং পদাদিঃ স উদীরিতঃ॥ ৬০১
গান্ধর্ব উত্তমোজ্ঞেয়ঃ সঃ স্বরাদিস্তু মধ্যমঃ।
পদাদিরধমঃ প্রোক্তো ভরতাদি মুনীশ্বরৈঃ॥ ৬০২

যে ব্যক্তি মার্গ ও দেশী—এই দ্বিবিধ পদ্ধতির সঙ্গীতেই অভিজ্ঞ তাঁকে বলা হয় 'গান্ধর্ব'। যিনি কেবলমাত্র মার্গ পদ্ধতির সঙ্গীতে অভিজ্ঞ তাঁর নাম 'স্বরাদি'। আর যিনি কেবলমাত্র দেশী পদ্ধতির সঙ্গীতে পারঙ্গম তিনি অভিহিত হন 'পদাদি' নামে। ভরত প্রমুখ ঋষিগনের মতে, 'গান্ধর্ব' উত্তম, 'স্বরাদি' মধ্যম ও 'পদাদি' অধম শ্রেণীর গায়ক। ৬০১-৬০২

টিপ্পনী: আলোচ্য সূত্রে পারিজাতকার সনাতন আতিশয্যবাদেরই পুনরুক্তি করেছেন। উত্তম, মধ্যম ও অধম শ্রেনীর সঙ্গীতজ্ঞদের সম্পর্কে ভরতাদি ঋষিগণ যে মন্তব্য করে গিয়েছেন, ভরতাদির যুগে হয়তো তার মূল্য ছিল ;—হয়তো তখনকার সঙ্গীত শিল্পীগণ গান্ধর্ব তথা মার্গ সঙ্গীতের ক্রিয়াসিদ্ধ অংশ সম্পর্কে কিছুটা অভিজ্ঞ ছিলেন ; কিন্তু, নাট্যশাস্ত্রর পরবর্তী যুগে আলোচ্য 'উত্তম' ও 'মধ্যম' শ্রেণীর সঙ্গীত শিল্পীরা লোপ পেয়ে গিয়েছিলেন নিঃসন্দেহ। পরন্তু, যাঁরা তদানীন্তন ভারতীয় সঙ্গীত-বিজ্ঞানের ধারক ও বাহকরূপে বরেণ্য হয়েছিলেন তাঁরা সকলেই ছিলেন কেবলমাত্র 'দেশী' পদ্ধতির সঙ্গীতে পারদর্শী

"—অর্থাৎ, শাস্ত্র-নির্দিষ্ট 'অধম' শ্রেণীর সঙ্গীতবিদ্। অপরপক্ষে গান্ধর্ব তথা মার্গ সঙ্গীতের সুপ্রাচীন ঐতিহ্য সম্পর্কিত ঔপপত্তিক্ অংশ সমূহ ভরত-পরবর্তী যুগ থেকেই গতানুগতিক পদ্ধতিতে পুঁথিগত হয়ে আসছে—অর্থাৎ শাস্ত্রকারদের অধিকাংশই পূর্ব সূরীদেরই চর্বিত-চর্বন করেছেন, নিজেরা কোন বিলুপ্ত তথ্যের মর্মোদ্ধার করে 'অপৌরুষেয়'-কে বিজ্ঞান সম্মত পদ্ধতিরূপে প্রতিষ্ঠা দিয়ে যেতে পারেন নি। আলোচ্য প্রসঙ্গে 'পদাদি'-র সংজ্ঞাটি সম্পর্কেও একটা কথা বলে রাখা প্রয়োজন মনে করি। পারিজাতকার যদিও বলেছেন 'ভরত প্রমুখ ঋষিগণের মতে 'গান্ধর্ব' উত্তম, 'স্বরাদি' মধ্যম ও 'পদাদি' অধম শ্রেণীর গায়ক, কিন্তু, পারিজাতের পূর্ববর্তী কোন সঙ্গীতশাস্ত্রে আমরা 'পদাদি' নামক কোন সংজ্ঞার উল্লেখ পেয়েছি বলে মনে করতে পারছি না। 'পদাদি' সংজ্ঞার উদ্ভাবক সম্ভবতঃ অহোবল-ই, কিন্তু, বিগত যুগের ভব্যতানুযায়ী তিনি নিজে কোন সাঙ্গীতিক সংজ্ঞার উদ্ভাবকরূপে প্রমাণ রেখে যান নি, পূর্বসূরীদের প্রতি শ্রদ্ধাবশতঃ নিজের আবিষ্কারটিকে তিনি 'অ-চিহ্নিত-ই' রেখে গিয়েছেন। ৬০১-৬০২

তৎ বেত্তি যতি গীতং যো গায়কঃ স প্রকীর্তিতঃ।
শ্রুতি জাতি স্বরাভিজ্ঞো রসজ্ঞো জাতি গানবিৎ॥ ৬০৩
ভাষাঙ্গাদি পরিজ্ঞানী লয়জ্ঞ স্তালবিত্তমঃ।
প্রবন্ধগাননিষ্ণাতো বিবিধালাপ কোবিদঃ॥ ৬০৪
ত্রিস্থানগমকৈর্যুক্তো মধুর ধ্বনিভাগ্ ভবেৎ।
কম্পাদি দোষ-হীনশ্চ সাবধানো জিতশ্রমঃ॥ ৬০৫
শুদ্ধচ্ছায়ালগাভিজ্ঞঃ সবদাভ্যাসকো ভবেৎ।
এতদ্গুণবিশেষাচ্চ উত্তমং গায়নং জগুঃ॥ ৬০৬

যিনি যতি ও গীত সম্পর্কে অভিজ্ঞ তাকে 'গায়ক' বলা হয়। আর যিনি শ্রুতি, শ্রুতির জাতি, স্বর, রস, জাতি-গান, ভাষাঙ্গ-গান, উপাঙ্গ-গান সম্বন্ধে অভিজ্ঞ, তালজ্ঞ ও লয়জ্ঞদের মধ্যে শ্রেষ্ঠ, প্রবন্ধ গান পরিবেশনে দক্ষ; বিভিন্ন প্রকার আলাপে বিচক্ষণ, মন্দ্র, মধ্য ও তার এই তিন স্থানেই গমক প্রয়োগে সমর্থ, সুমধুর কণ্ঠস্বরের অধিকারী; 'কম্প' প্রভৃতি গায়ক-দোষ-শূন্য; গীতির নিপুন প্রয়োগ সম্পর্কে সতর্ক ও অক্লান্ত পরিশ্রমী, শুদ্ধ ও ছায়ালগ

গীতিতে অভিজ্ঞ এবং সর্বদাই অভ্যাস-পরায়ণ—এই সকল বিশেষ গুণ-সম্পন্ন গায়ককে 'উত্তম গায়ক' বলা হয়। ৬০৩-৬০৬

টিপ্পনী : পারিজাতকার 'যতি গীতং' অর্থে কী বোঝাতে চেয়েছেন, আমরা অনেক চেষ্টা করেও তা বুঝতে পারলাম না। মনে হয় আলোচ্য সূত্রটির মধ্যে কোথাও একটা মারাত্মক ভুল আছে। এ সম্বন্ধে আমরা বিদগ্ধ পাঠকের দৃষ্টি আকর্ষণ করছি। ৬০৩-৬০৬

গুণৈঃ কতিপয়ৈর্হীনো নির্দোষো মধ্যমঃ স্মৃতঃ।
উক্তৈর্গুণৈর্বিহীনোপি সদোষো গায়নাধমঃ॥ ৬০৭

পূর্বোক্ত গায়ন-গুণসমূহের মধ্যে থেকে—মাত্র কয়েকটি গুণের অভাব যদি কোন গায়কের মধ্যে পরিলক্ষিত হয়, তাহলে সে গায়ক 'মধ্যম গায়ক'-রূপে অভিহিত হন। কিন্তু কোন গায়কের মধ্যে যদি সব কটি গুণেরই অভাব পরিলক্ষিত হয়, তাহলে তিনি অভিহিত হবেন 'অধম গায়ক'-রূপে। ৬০৭

খাহুলঃ কফধাতুঃ স্যাৎ নারাটঃ পিত্তধাতুকঃ।
বোম্বকো বাতধাতুঃ স্যান্ মিশ্রকো মিশ্রণাদ্ ভবেৎ॥ ৬০৮
কথ্যতে লক্ষণং তেষাং খাহুলো মধুরধ্বনিঃ।
আডিল্ল এব এষ স্যাৎ প্রৌঢ়শ্চেন্মন্দ্র মধ্যয়োঃ॥ ৬০৯
স্থানত্রয়েঽপি নারাটঃ প্রগল্ভঃ সূক্ষ্মনাদকঃ।
বোম্বক রূক্ষ-শব্দঃ স্যাৎ কঠিনোচ্চতর ধ্বনিঃ॥ ৬১০
এতে ত্রাস্রগুণাঃ সর্বে তিষ্ঠন্তি মিশ্রকে পুনঃ।
শ্রেষ্ঠশ্চ ত্রিষু মিশ্রঃ স্যাদ্ গুণবাহুল্য যুক্ততঃ॥ ৬১১

যে গায়কের ধাতু কফ-প্রধান তাকে বলে খাহুল। যার ধাতু পিত্ত-প্রধান তাকে বলে নারাট। যার ধাতু বায়ু-প্রধান তাকে বলে বোম্বক। আর যার ধাতুতে বায়ু-পিত্ত-কফ এই তিনটিই বিদ্যমান থাকে তাকে বলে মিশ্রক। অতঃপর এই সব গায়কের লক্ষণাদি বলা যাচ্ছে : কফ প্রাধান্য হেতু খাহুল গায়কের ক, স্বর মধুর হয়। অবশ্য, আডিল্ল নামক এক শ্রেণীর খাহুল গায়ক আছে যাদের কণ্ঠস্বর মন্দ্র ও মধ্যস্থানে উত্তমরূপে নির্গত হয়। নারাট গায়কদের ধাতু পিত্ত-প্রধান হওয়ার জন্য তাদের কণ্ঠস্বর মন্দ্র, মধ্য ও তার—

এই তিন স্থানেই প্রগলভ ও সূক্ষ্মরূপে বিরাজ করতে পারে। বোম্বক গায়কদের ধাতু বায়ু-প্রধান হওয়ার কারণে তাদের কণ্ঠস্বর হয় যেমনি উঁচু তেমনি রুক্ষ তেমনি কড়া। অপরপক্ষে, 'মিশ্রক' গায়কদের মধ্যে উপরোক্ত ত্রিবিধ ধাতুজাত গুণাবলীই বিদ্যমান থাকে। অতএব, কণ্ঠস্বরের গুণবাহুল্যর কারণে 'মিশ্রক' গায়করাই সর্বশ্রেষ্ঠ। ৬০--৬১১

টিপ্পনী: খাহুল, নারাট, মিশ্রক, প্রভৃতি গায়কদের সম্পর্কে বিস্তৃতভাবে জানতে হলে রত্নাকরের শরণাপন্ন হওয়া কর্তব্য। ৬০৮ ৬১১

সংদষ্টকাদিক দোষাঃ স্যু স্ত্রিংশচ্চ গায়নেসতি।
সন্দষ্টোদ্‌ঘুস্ট সীৎকারী ভীত শঙ্কিত কম্পিতাঃ॥ ৬১২
করালী বিকলঃ কাকী বিতালঃ করভোদ্ভটৌ।
ঝোম্বড় স্তুম্বকী বক্রৌ ফুল্লগল্ল প্রসারিণৌ॥ ৬১৩
নিমীলকো হৃতস্বরো বিরসোঽব্যক্ত মিশ্রকৌ।
অনবধানকঃ প্রোক্তঃ স্থান ভ্রষ্টানুনাসিকৌ।
বিমনাশ্চালকো দোল এক দৃষ্ট্যূর্ধ্বগায়িনৌ॥ ৬১৪

অধম শ্রেণীর গায়কদের মধ্যে 'সন্দষ্ট' প্রভৃতি ত্রিশ রকমের দোষ থাকতে পারে।

যথা—

১। সন্দষ্ট ২। সীৎকারী ৩। ভীত ৪। শঙ্কিত ৫। কম্পিত ৬। করালী ৭। বিকল ৮। কাকী ৯। বিতাল ১০। করভ ১১। উদ্‌ভট ১২। ঝোম্বড ১৩। তুম্বকী ১৪। বক্রী ১৫। ফুল্লগল্ল ১৬। প্রসারী ১৭। নিমীলক ১৮। হৃতস্বর ১৯। বিরস ২০। অব্যক্ত ২২। মিশ্রক ২২। অনবধানক ২৩। স্থান-ভ্রষ্ট ২৪। আনুনাসিক ২৫। বিমনা ২৬। চালক ২৭। দোল ২৮। একদৃষ্টি ২৯। উদ্ধগায়ী ৩০।? ৬১২-৬১৪

টিপ্পনী: গ্রন্থকার ত্রিশ রকম দোষের কথা উল্লেখ করেছেন, কিন্তু নাম করেছেন মাত্র উনত্রিশটির। অধম গায়কদের 'দোষ'-এর সংখ্যা সম্বন্ধে বিভিন্ন গ্রন্থকার ভিন্ন ভিন্ন অভিমত পোষণ করেন। সেই কারণে পারিজাতের ত্রিশ সংখ্যক 'দোষ'-টির সঠিক পরিচয় দেওয়া তথা অনুমানকে প্রশ্রয় দেওয়া আমরা যুক্তিযুক্ত মনে করছি না। ৬১২-৬১৫

মঃ সন্দশ্যাঙ্করং গায়ে দসৌ সন্দষ্ট উচ্যতে।
উৎঘুস্টো বিরসোদ্ঘোষঃ সীৎকারী সীৎকৃতৈর্মুহুঃ॥ ৬১৫
ভয়াম্বিতস্তু যো গায়েৎ স ভীতো গায়নঃ স্মৃতঃ।
শঙ্কিতঃ স্ববুধে রুক্ত স্বরয়া যস্তু গায়তি॥ ৬১৬
কম্পিতঃ কম্পনাজ্‌জ্ঞেয়ঃ স্বভাবাদ্ গাত্র শব্দয়োঃ।
যো গায়েদুদ্ঘটা স্তোপি করালী সতু গায়কঃ॥ ৬১৭
যো গায়েৎ বিকলোঽসৌ তু স্বরান্ন্যূনাধিক শ্রুতীন্।
কাক স্বরেণ যো গায়েৎ কাক-স্বর উদীরিতঃ॥ ৬১৮
যস্য নাস্তি লয়জ্ঞানং বিতালঃ স নিগদ্যতে।
দত্বাতু মস্তকং স্কন্ধে যো গায়েৎ করভঃ স্মৃতঃ॥ ৬১৯
ছাগবদ্ ধ্বনিমান্ যঃ স্যা দুদ্ভটোঽধম গায়কঃ।
শিরাল ভাল বদন গ্রীবো মুখ বিকারবান্॥ ৬২০
ঝোম্বকঃ কথিতঃ সদ্ভির্গায়নঃ সর্বতোঽধমঃ।
তুম্বকী তুম্বকাকারো বক্রী বক্রীকৃতগলো॥ ৬২১
যো গায়েৎ ফুল্ল-গল্লঃ স্যাদ গাতৄণামধমো মতঃ।
আস্যং প্রসার্য যো গায়েৎ প্রসারী স তু গায়কঃ॥ ৬২২
নেত্রে নিমীল্য যো গায়েৎ সতু প্রোক্তো নিমীলকঃ॥ ৬২৩
যস্তু বর্জ্যস্বরং গায়েৎ স ত-স্বর উদাহৃতঃ।
নীরসো রক্তিহীনো যঃ স প্রোক্তো বিরসোঽধমঃ॥ ৬২৪
অব্যক্ত-বর্ণো যো গায়ে দব্যক্তঃ স নিগদ্যতে।
রাগাণাং মিশ্রণাদেব কথ্যতে সতু মিশ্রক॥ ৬২৫
স্থায়াদিষ্ববধানেন বিমুক্তোঽনবধানকঃ।
স্থানে স্থাতুং ন শক্নোতি মন্দোগান-ক্রিয়াসু যঃ॥ ৬২৬
স্থান ভ্রষ্টঃ স কথিতো গানজ্ঞৈ র্গায়নোঽধমঃ।
সেগ্নং নাসিকয়া গায়ন্ কথ্যতে সানুনাসিকঃ॥ ৬২৭
চিত্তমন্যত্র সংস্থাপ্য যো গায়েদ্ বিমনা ভবেৎ।
চালয়িত্বা করং গায়েদ্ যঃ স চালক উচ্যতে॥ ৬২৮

মস্তকং দোলয়ন্ গায়েদ্ যঃ স দোল উদাহৃতঃ।
দৃষ্টিমেকত্র সংস্থাপ্য গীতং গায়তি যঃ সদা॥ ৬২৯
একদৃষ্টিঃ সতু প্রোক্তো গায়কঃ সর্বতোঽধমঃ।
মুখমুদ্ধৃত্য যো গায়ে দূর্ধ্বগায়ী স ঈরিতঃ॥ ৬২০

(১) যে গায়ক সঙ্গীতের বাক্যাংশগুলিকে দংশন করে বা দাঁতে চেপে উচ্চারণ করে তাকে 'সন্দষ্ট' গায়ক বলে। 'সন্দষ্ট' গায়কের অক্ষর-দংশন করে গান গাওয়ার ফলে রাগ-ভ্রষ্ট ও রস-হানি ঘটে। (২) ক্রমাগত সীৎকারের সঙ্গে যে গান করে—অর্থাৎ জিভ দিয়ে ঝোল্-টানার মতো শব্দ করে যে গান করে তাকে 'সীৎকারী' গায়ক বলে। (৩) যে গায়ক ভয় পেয়ে গিয়ে গান করে তাকে 'ভীত' গায়ক বলে। (৪) যে গায়ক অপর কোন বিচক্ষণ গায়কের অনুরোধে গান গাইতে আরম্ভ করে, উত্তেজনা বশতঃ সঙ্গীত-পরিবেশনাটাকে ত্বরান্বিত করে ফেলে, তাকে বলে 'শঙ্কিত' গায়ক। (৫) গান গাইবার সময় যে গায়কের কণ্ঠস্বর এবং শরীর দুই-ই কাঁপতে থাকে—ঘাবড়ে যাওয়ার ফলে নয়, স্বভাবতই কাঁপতে থাকে তাকে 'কম্পিত' গায়ক বলে। (৬) যে গায়ক সমগ্র মুখমণ্ডল উঁচু করে (উটের মতো) গান করে তাকে বলে 'করালী' গায়ক। (৭) যার কণ্ঠস্বরে সঠিক শ্রুতি উদ্গীত হয় না, অর্থাৎ, যার কণ্ঠস্বর স্বভাবতই কিছুটা কম বা বেশী শ্রুতিযুক্ত তাকে বলে 'বিকল' গায়ক। (৮) যে গায়কের কণ্ঠস্বর কাকের মতো কর্কশ, তাকে 'কাকী' গায়ক বলে। (৯) যে গায়কের লয়-জ্ঞান নেই তাকে বলে 'বিতাল' গায়ক। (১০) যে গায়ক কাঁধের ওপর মাথা হেলিয়ে গান গায় (বা করতলের ওপর চিবুক রক্ষা করে মাথা হেলিয়ে গান গায়) তাকে 'করভ' গায়ক বলে। (১১) যাদের কণ্ঠস্বর ছাগলের মতো সেই শ্রেণীর অধম গায়ককে 'উদ্ভট' বলে। (১২) গান গাইবার সময় যাদের কপাল, মুখ, গ্রীবাদেশ প্রভৃতির শিরাগুলি ফুলে ওঠে সেই অধমাধমদের বলে 'ঝোম্বক' গায়ক। (১৩) গান গাইবার সময় যে সব গায়কের মুখমণ্ডল লাউয়ের খোলার মতো (তানপুরার তুম্বার মতো) আকার ধারণ করে তাদেরকে বলে 'তুম্বকী' গায়ক। (১৪) গান গাইবার সময় সে গায়ক মুখ-বিকৃতি করে তাকে 'বক্রী' গায়ক বলে। (১৫) যে সব গায়ক গাল-গলা ফুলিয়ে গান করে তাদেরকে বলে 'ফুল্ল-গল্ল' গায়ক। (১৬) যে গায়ক গান গাইবার সময় মুখ প্রসারিত করে, অর্থাৎ বড্ড বেশী হাঁ

করে গান করে তাকে 'প্রসারী' গায়ক বলে। (১৭) যিনি চোখদুটি নিমীলিত করে গান করেন তাঁকে বলে 'নিমীলক' গায়ক। (১৮) যে গায়ক রাগের বর্জিত স্বরগুলিকে বজন না করেই গান গেয়ে ফেলে তাকে বলে 'হতস্বর' গায়ক। (১৯) যাদের গানে রঞ্জনী শক্তির অভাব পরিলক্ষিত হয় এবং যা শ্রোতাদের কানে অত্যন্ত নীরস শোনায়, সেই সব অধম গায়কদেব বলে 'বিরস' গায়ক। (২০) গান গাইবার সময় যে সব গায়কের বাণী, অর্থাৎ গানের কথাগুলি অস্পষ্ট বা অব্যক্ত শোনায়, সেইসব গায়ককে বলে 'অব্যক্ত' গায়ক। (২১) যে সব গায়ক গান গাইবার সময় রাগ ঠিক রাখতে পারেনা, অন্য সব সমপ্রকৃতির রাগের সঙ্গে গোলমাল করে ফেলে, তাদেরকে বলে 'মিশ্রক' গায়ক। (বলা বাহুল্য, এই 'মিশ্রক' আর ৬১১ সূত্রের 'মিশ্রক' অভিন্ন নয়। এখানে মনে রাখতে হবে 'মিশ্রক' গায়ক দু' রকমের হয়: প্রথমতঃ যাঁদের কণ্ঠস্বর বায়ু-পিত্ত-কফ জনিত গুণ-বাহুল্যে মিশ্রক অর্থাৎ স্বকণ্ঠের অধিকারী সর্বশ্রেষ্ঠ গায়ক, দ্বিতীয়তঃ যে সব অধম শ্রেণীর গায়ক (এখানে কণ্ঠ-সম্পদের প্রশ্ন অনাস্থর) রাগ গোলমাল করে ফেলে 'মিশ্রক' নামে কুখ্যাত।) (২২) গান গাইবার সময় যে সব গায়কের 'স্থায়ী' 'আরোহী' প্রভৃতি গীতি-অঙ্গর প্রয়োগ-পরিবেশনা সম্বন্ধে কোন কাণ্ডজ্ঞান থাকেনা, তাদেরকেই বলে 'অনবধানক' গায়ক। (২৩) যে সব গায়ক 'উদারা-স্থান' 'মুদারা-স্থান' বা 'তার-স্থান' থেকে গান আরম্ভ করে 'মোকাম এ' ফেরবার সময়, অর্থাৎ, ঘুরে-ফিরে যথাস্থানে ফেরবার সময়, 'আরম্ভ-স্থানটিকে' মনে রাখতে পারেন না বা নির্দিষ্ট স্থানে পৌঁছাতে অপারগ হন, তাদের মতো অধমকে বলে 'স্থান-ভ্রষ্ট' গায়ক। (২৪) যে সব গায়ক নাকি-স্বরে গান করেন তাদেরকে বলে 'সানুনাসিক' গায়ক। (২৫) যে গায়ক গান গাইবার সময় অন্যমনস্ক হয়ে যায় তাদেরকে 'বিমনা' গায়ক বলে। (২৬) যে সব গায়ক খুব হাত নেড়ে নেড়ে গান গায় তাদেরকে বলে 'চালক'। (২৭) যে সব গায়ক খুব মাথা নেড়ে নেড়ে গান গায় (বা সমস্ত শরীরটাকে দুলিয়ে দুলিয়ে গান গায়) তাদেরকে 'দোল' গায়ক বলে। (২৮) যে গায়ক গাইতে বসে, প্রথম থেকে শেষ পর্যন্ত একদৃষ্টে (কোন শ্রোতা বা জিনিষের) দিকে তাকিয়ে থাকেন তাকে 'এক ?' গায়ক বলে। (২৯) যে গায়ক মুখটি উপরের দিকে করে গান করে তাকে বলে 'উর্দ্ধগায়ী'। ৬১৫-৬৩০

টিপ্পনী: ত্রিশ সংখ্যক অধম গায়কের সম্বন্ধে পারিজাতকার যে কোন

'পরিচিতি' পত্রস্থ করেন নি, সে কথা ৬১২-'১৪ সূত্রের টিপ্পনীতে বলেছি। উপরোক্ত ২৯ সংখ্যক অধম গায়ক 'উর্দ্ধগায়ী'-র সঙ্গে ৬ সংখ্যক অধম গায়ক 'করালী'-র পার্থক্যটাও আনুধাবনযোগ্য। 'করালী'-গণ সমগ্র মুখ-মণ্ডলটিকে উঁচু করতো এবং 'উর্দ্ধগায়ী'-গণ কেবলমাত্র মুখটি উঁচু করে গান গাইতো। পার্থক্যটা সম্ভবতঃ অনেকের নিকটেই সুস্পষ্ট হবেনা। ৬৩০

দৌ দোষৌ পুনরুচ্যেতে ইতি পাদপ-শাবকৌ।
তাল রাগৌ ন জানাতি যো গায়েৎ পাদপো ভবেৎ ॥
অজ্ঞাত্বা গীতমর্থং যো গায়েদসৌ তু শাবকঃ ॥ ৬৩১

পরিশেষে, 'পাদপ' ও 'শাবক' নামক আরও দু' রকম অধম গায়কের লক্ষণ বলা যাচ্ছে। যে গায়ক রাগ ও তাল সম্বন্ধে অনভিজ্ঞ অথচ গান গাইবার প্রলোভন ত্যাগ করতে পারেনা তাকে বলে 'পাদপ'। আর যে গায়ক গানের অর্থ না বুঝে গান করে তাকে বলে 'শাবক'। ৬৩১

টিপ্পনী: গ্রন্থে অনুল্লিখিত ত্রিশ সংখ্যক অধম গায়করূপে 'পাদপ' ও 'শাবক'-কে কল্পনা করা যেতে পারেনা যেহেতু সংখ্যাটা তাহলে একত্রিশ হয়ে যাবে। কিন্তু, পাদপ ও শাবক-কে 'অধম গায়কদের' মূল শ্রেণী-বিভাগের মধ্যে স্থান না দিয়ে অধিকন্তু হিসাবে পরিচিত করা হলো কেন, সেটাও বিবেচ্য। বিবেচ্য, এই দুটি 'অধম'-কে, পারিজাতের বিষয় বস্তুরূপে, অহোবলের পরবর্তীকালে সংযোজিত করা হয়েছিল কিনা।

ইতি গায়ক গুণদোষ।

ইতি কৃষ্ণপণ্ডিত সুতাহোবল-বিরচিতে
সঙ্গীত পারিজাতে রাগ গীত-বিচারোনাম
প্রথমঃ কাণ্ডঃ

ইতি শ্রীভারতী-পুত্র
জ্ঞানাচার্য-বীণকার শ্রীপ্রমথনাথ দেবশর্মনঃ
শিষ্যাধমশ্চতুর্বিংশ পরগণান্তর্গত রামবাটি-গোপালনগরনিবাসী
মিত্রকুলোদ্ভব শ্রীমণীন্দ্রনাথমিত্র-সুত-শচীন্দ্রনাথমিত্রবিরচিতমনবদ্য
বিদ্যাবিনোদ শ্রীমদহোবলকৃত সঙ্গীত-পারিজাত-ভাষ্যমিদম্
নেত্রবাণ ত্রয়োদশ বঙ্গাব্দে অক্ষয়-তৃতীয়া-দিবসে সমাপ্তম্।

শুভমস্তু

শুদ্ধিপত্র

পৃষ্ঠা	পংক্তি	অশুদ্ধ	শুদ্ধ
২	৫	ত্বয়া	তয়া
২	৭	সৃষ্ঠ	সৃষ্টি
৯	৫	বহ্ব্যায়োঽপি	বহ্বোব্যাঽপি
১১	১১	মৃদুস্থিতি	মৃদুস্থিতি
১৪	১১	শ্রুতিযাতি	শ্রুতীর্যাতি
১৪	১৮	কোমলাদিভীরিতঃ	কোমলাদিভিরীরিতঃ
১৬	১৪	rcrely	rarely
১৮	২৪	ব্রাহ্মণো	ব্রাহ্মণা
২৪	১৭	চতুঃশ্রুতির্নিষাদঃ	চতুঃশ্রুতির্নিষাদঃ
২৬	৯	স্যাৎ	স্যাদ
৩৮	২১	তীব্রতম ধা	তীব্রতর ধা
৩৮	২২	তীব্রতম ধা	তীব্রতর ধা
৪১	১৯	চা শুদ্ধ	পাঁচটি শুদ্ধ
৪২	৮	(···পূর্ব, কোমল···)	(···কোমল, তীব্র···)
৪৩	৮	স্থানবাশীত্যযুতং	স্যাণবাশীত্যাযুতং
৪৩	১৮	স্থবিংশত্যা	স্থবিংশত্যা
৪৪	২২	সষটত্রিংশচ্ছতত্রয়ম	সষট্ত্রিংশচ্ছতত্রয়ম্
৪৬	১৪	ষড়জসংজ্ঞকে	ষড্জসংজ্ঞকে
৫২	১৬	নেত্রকাশাগ্নয়ঃ	নেত্রাকাশাগ্নয়ঃ
৬৩	৪	প্রস্তরো	প্রস্তারা
৬৪	৪	ছয়বার	দুবার
৬৮	৫	তিন স্বরের মতো,	বাদ যাবে
৭১	৯	স্থিতা	স্থিত্বা
৭১	১০	স্যাদেকৈকস্মিন	স্যাদেকৈকস্মিন্
৭১	২১	ভেদাস্ত	ভেদাস্তু

পৃষ্ঠা	পংক্তি	অশুদ্ধ	শুদ্ধ
৭৭	১৩	হনুমান	হনুমান্
৭৭	২২	সর্ব্বজ্ঞ	সর্ব্বজ্ঞঃ
৮৪	১৮	জ্যোতি	জ্যোতি
৮৬	১৮	সুধী	সুধীঃ
৮৬	১৯	চারষ্টি	চারটি
৮৯	২৭	সংবাদিভ্যাং	সম্বাদিভ্যাং
৯০	১৩	এবং এই অবলোকিত ···সঞ্চারী অলংকার	এই ভাবেই আরোহ অবরোহ সংযোগে সঞ্চারী অলংকারগুলি সৃষ্ট হয়েছে।
৯১	১০	গুরুস্থাপি	গুরুশ্চাপি
৯২	৪	"বিরামাদি···"	"লদ্বয়ম্ বিরামাদি···"
৯২	১১	"দ্বৌ লৌ দ্বৌ লৌ লঘুদ্বৌ···	"দ্বৌ লৌ দ্বৌ দৌ লঘুর্দৌ···
৯২	১২	দ্বেৌ	দ্বৌ
৯২	২১	স্যাদ্লঙ্কারো	স্যাদলঙ্কারো
৯২	২২	সারে সারে সারে গামা	সারে সারে গামা
৯৩	১৬	$১\frac{২}{২}+১\frac{২}{২}+৩=৫$	$১\frac{২}{২}+১\frac{২}{২}+২=৫$
৯৪	১৯	লোকেস্যৌ	লোকেসৌ বা লোকেহসে
১০৪	১৯	একস্ফালন	একাস্ফালন
১০৫	২০	দ্রূতস্য	দ্রুতস্য
১০৭	১৬	সুঢালুঃ	সুঢালুঃ
১১৩	৮	'৮	১৮
১১৫	২৭	২,	২২,
১১৭	১৩	ব্যঞ্জনশক্তিমান	ব্যঞ্জনশক্তিমান্
১১৮	২৩	করেছে	করছে
১২৫	২৯	অসমঞ্জস্য	অসামঞ্জস্য
১২৮	২	মুথারা	মুথারী

পৃষ্ঠা	পংক্তি	অশুদ্ধ	শুদ্ধ
১৩৪	৯	স্বরোজিঝতঃ	স্বরোজ্ঝিতঃ বা স্বরোজ্ ঝিতঃ
১৩৭	৪	পস	পম
১৩৭	২৪	গ-ণী	গ-নী
১৩৮	১০	পুর্বাখ্য	পূর্বাখ্য
১৩৮	১২	রিসমপ	বিমমপ
১৪০	১৭	নস্তৌ	নস্তো
১৪০	১৯	সমগমনি	সমগসনি
১৪০	২৫	গ ণী	গ-নী
১৪০	২৭	মনিরীসা	মাগরীসা
১৪১	৭	নস্তৌ	নস্তো
১৪২	১৪	গ ণী	গ-নী
১৪৩	৩	গ-ণী	গ-নী
১৪৫	১০	স-ন্যাসৌ	স-ন্যাসো
১৪৬	৪	ণী	নী
১৫৬	৬	ধা ধা মা সা	ধা ধা নী সা
১৪৭	৭	প্রোক্তো	প্রোক্তৌ
১৪৭	১১	।রম নিস	রিস নিস
১৫০	১১	রিণাত্যক্তাথরোহিকা	রিণাত্যক্তাবরোহিকা
১৫৭	১৬	স্থামমুছ´না	স্থান্মূর্ছ´না
১৫৮	২১	স‚ন্যাসা শবিভূষিতঃ	স-ন্যাসাংশবিভূষিতঃ
১৫৯	১৬	পঞ্চমাংস	পঞ্চমাংশ
১৬৮	১০	মালবগৌলঽস্মিন্	মালবগৌলেঽস্মিন্
১৬৮	১১	ত্যক্ত-ধে-।১	ত্যক্ত-ধে রি-
১৭০	৪	র্বসাঙ্গীন	সর্বাঙ্গীন
১৭০	১৮	(ষ কম্পনং সর্বত্র)	(গে কম্পনং সর্বত্র)
১৭৫	২৫	কেদারনাটোঽস্মিন্	কেদারনাটেঽস্মিন্
১৭৫	২৬	তীব্রাবরোহে ধ-গোজঝিতে	তীব্রাববরোহে ধ-গোজ্ ঝিতে

পৃষ্ঠা	পংক্তি	অশুদ্ধ	শুদ্ধ
১৮১	১৩	(তান সমাপ্তে) গে বিকর্ষণম্)	(তান সমাপ্তৌ গে বিকর্ষণম্)
১৮৬	২	সম্পন্নে	সম্পন্নো
১৮৮	৬	ম-স্বরোজঝিতা	ম-স্বরোজ্ঝিতা
১৮৮	৭	ষড়জোদগ্রাহাংশ ত্রিস্বরা	ষড়্জোদ্গ্রাহাংশ রি-স্বরা
১৯৮	৮	স্থাম্মাদিঃ	স্থান্নাদিঃ
১৯৯	৮	ন্যাভারোদ্গ্রাহ	ন্যভাবোদ্গ্রাহ
২০১	১০	নৈম্ন্যযুক্ত মা	নৈম্ন্যযুক্তা যা
২০৩	৬	মানবমতা	মানবীমতা
২০৪	১২	গ্রাহোথ	গ্রাহাথ
২০৫	৬	রি-পা-ভ্যামুজিঝতো	রি-পাভ্যামুজ্ঝিতো
২০৭	১৮	স্ত	স্থ
২০৭	২৭	চত্বারিংশচ্ছৎ	চত্বারিংশচ্ছত
২০৮	৫	চত্বাবিংশচ্ছৎ	চত্বারিংশচ্ছত
২১১	১৫	একস্মিন্নৌড়বে	একস্মিনৌড়বে
২২৮	১৯	প্রথমা, দ্বিতীয়া, তৃতীয়া,	প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়,
২২৯	২৩	আলাপাদি নিবদ্ধ	আলাপাদি নিবদ্ধো
২৩৮	৮	রূপকেস্থ	রূপকেষু
২৪৬	২১	বিলম্বিণী	বিলম্বিনী
২৪৮	১১	নিঘণ্টু	নিঘণ্টু
২৫০	২৩	ভে ভূমি	যে ভূমি
২৫৪	১৭	স্তত্যাত্মশ্লোক	স্তত্যাত্মশ্লোক
২৬২	৪	কৌমলং	কৌমল্যং
২৬৫	১০	ঝোম্বড়ে নব	ঝোম্বড়েন চ
২৬৫	১৬	ত্বঞ্চেত্যবগস্তরম্	ত্বঞ্চেত্যবগন্তব্যম্
২৬৭	২	বন্ধ্যাদিমং	বন্ধাদিমং
২৬৭	৩	মিত্যেষং লক্ষ	মিত্যেষাং লক্ষ্ম
২৬৭	৫	নান	নাম

পৃষ্ঠা	পংক্তি	অশুদ্ধ	শুদ্ধ
২৬৭	৫	গাতৃনেত্রোগ্রহঃ	গাতৃনেত্রোগ্র´হঃ
২৬৭	৫	গ্রহঃ	গ্র´হঃ
২৬৭	৬	রাসতালো	রাসস্তালো
২৬৭	৭	তদ্বদন্যান্যাপি	তৎতদ্বদন্যান্যপি
২৬৮	১০	গমকালুপ্তি	গমকালপ্তি
২৮০	১৬	৪+৪+৪+৪+২+২+২	৪×২=৮
২৮৩	২৯	কলহংসস্যা	কলহংসস্য
২৮৪	১	ন কুটভেদেষু	নৎকুটভেদেষু
২৮৬	৮	দোধকৌ	দোধকং
২৮৮	১৮	যজ্ঞতং	যজ্ঞাতং
২৮৯	১৫	দু রকমের হতো যথা—(১) দিব্য ও (২) দিব্যমানুষী	তিন রকমের হতো যথা—(১) দিব্য, (২) মানুষী ও (৩) দিব্যমানুষী
২৮৯	১৭	দিব্য এবং	দিব্য, যে মাতৃকা প্রবন্ধ প্রাকৃত ভাষায় রচিত হতো তাকে বলা হতো মানুষী এবং
২৯২	১০	প্রবন্ধ'ম	প্রবন্ধটি
২৯২	১৫	প্রবন্ধটির	প্রবন্ধটি
২৯৩	২৯	তাল লয়	তাল নয়
২৯৪	২৭	অনুরূপ,	অনুরূপ
২৯৫	২২	থাকতে	থাকতো
২৯৮	২৮	শ্রীরঙ্গ	শ্রীরঙ্গঃ
৩০০	৯	স্যাজ্জয়ঃপ্রদঃ	স্যাজ্জয়প্রদঃ
৩১২	৪	পাওয়া হতো	গাওয়া হতো
৩১৪	২২	পাওয়া হতো	গাওয়া হতো
৩১৭	২৯	ন্যাসনং	ন্যসনং
৩১৭	৩০	ন্যাসনং	ন্যসনং

পৃষ্ঠা	পংক্তি	অশুদ্ধ	শুদ্ধ
১১৮	৭	একদ্বির্তৃশ্চ	একদ্বিত্রাশ্চ
৩১৮	৭	ন্যাসনং	ন্যসনং
৩১৮	১১	তা	হতো
৩১৮	১৫	হরি-বিলাসকরূপে	হর-বিলাসকরূপে
৩১৮	১৭	হরি-বিলাসকও	হর-বিলাসকও
৩১৯	১০	বিরমন্তৌ লঘু	বিরামান্তৌ লঘূ
৩২৫	৬	ওবীস্বল্লাক্ষরৈর্বণৈর্জাতা	ওবীস্বল্পাক্ষর্বরৈর্ণৈর্জাতা
৩২৫	৬	বহুভি	বহুভিঃ
৩২৬	১৩	'দিন্তী'	'দিণ্ডী'
৩২৬	১৫	'দিন্তী'র	'দিণ্ডী'-র
৩২৬	১৬	'দিন্তী'ও	'দিণ্ডী'ও
৩২৬	১৮	'দিন্তী'র	'দিণ্ডী'র
৩২৭	১	দরুদ্রুত	দর্ক্রুত

Sailen Roy, Khowai
Chebri,
T. (W)